

P **Primerjalna** **književnost**

Ljubljana 1998 • številka 2

RAZPRAVE

Miha Pintarič:

**TRUBADURJI, FIN'AMOR:
BESEDA KOT HARMONIJA
POJAVNEGA IN POJMOVNEGA**

Boris A. Novak:

**TRUBADURSKI KULT OBLIKE
KOT JEZIKOVNEGA EKVIVALENTA
LJUBEZNI**

Jola Škulj:

**MODERNIZEM IN NJEGOVE POTEZE
V LIRSKI, NARATIVNI
IN DRAMSKI FORMI**

Lado Kralj:

DRAMA IN PROSTOR

Aleksander Bjelčevič:

**SLOVENSKI SVOBODNI VERZ
PRVE TRETJINE 20. STOLETJA**



Primerjalna književnost

Letnik XXI, št. 2, Ljubljana 1998

VSEBINA

▪ RAZPRAVE

Miha Pintarič:

Trubadurji, *fin'amor*: Beseda kot harmonija pojavnega
in pojmovnega 1

Boris A. Novak:

Trubadurski kult oblike
kot jezikovnega ekvivalenta ljubezni 15

Jola Škulj:

Modernizem in njegove poteze v lirski, narativni
in dramski formi 45

Lado Kralj:

Drama in prostor 75

Aleksander Bjelčevič:

Slovenski svobodni verz prve tretjine 20. stoletja 97

▪ KRITIKA

Naracija in argumentacija v luči analize kulture

(Jelka Kernev Štrajn) 111

Književni prevod *(Majda Stanovnik)* 117

Svetlana Slapšak: Pustolovski roman potuje na vzhod.

Od trivialnega do nacionalnega: preobrazba žanra

(Tone Smolej) 122

▪ BIBLIOGRAFIJA

Tuje novosti v NUK *(Jelka Kernev Štrajn)* 125

TRUBADURJI, *FIN'AMOR*: BESEDA KOT HARMONIJA POJAVNEGA IN POJMOVNEGA

Miha Pintarič

Članek podaja kratko analizo trubadurskega vrednostnega sistema in ustrezne terminologije: *fin'amor* v. "*amour courtois*" / "*courtoisie*", *joy*, *joven*, *mezura*, *pretz*, *valor*; trubadurskih pesniških slogov: *trobar clar*, *trobar ric*, *trobar clus*; najpomembnejših trubadurskih pesniških oblik: *cansó*, *tensó*, *sirventés*, *planh*; zaključek je posvečen bistvenim značilnostim trubadurskega jezika.

Trubadurska beseda, še zlasti uglasbena, deluje hieratično in odmaknjeno od tistega, kar si kot južnjaški *modus vivendi* predstavljamo danes. Kakor se namreč trenutek, v zavesti srednjeveškega človeka, ravna po Večnosti, tako se beseda zgleduje po Besedi. Vendar Večnost ni zgolj *intentio* trenutka, temveč je tudi njegov vzrok, zato se njena substancialnost izraža v trenutku in se nanj celo prenaša, kakor verjame J. Rudel.¹ Podobno velja za besedo. Posamezni pojmi in ustrezni izrazi, značilni za trubadursko liriko, so navidez togi in pomensko istovetni pri vseh pesnikih, toda v resnici dopuščajo številne odtenke in različice. Togost oziroma enovitost izrazja gre pripisati srednjeveški estetiki, ki je stvarnost merila in izražala z univerzalnimi in vnaprej določenimi kanoni. Kljub temu je očitno, da se lahko čustveno-duhovna stanja od enega do drugega trubadurskega opusa, pa tudi znotraj istega, močno razlikujejo, čeprav pri trubadurski liriki ne gre za neposredno upesnitev in dramatizacijo (psevdo-)jaza, temveč za upesnitev modusa bivanja in čustvovanja, ki ni vezana na neposredno izkušnjo. Kakor pa drži, da absolutna odsotnost izkušnje izniči možnosti za nastanek poezije, tako je res, da je vsaka poezija, tudi trubadurska, najprej prelivanje zavesti med dvema neizogibnima, a skrajnima, neizrazljivima postulatoma – med *splošnim*, ki ga tudi v posamično zavest vsajeni koncept ne more zapopasti, in *posamičnim*, katerega izvirnost že prvi stik s splošnim (beseda, koncept) potrjuje. "Zrazati posamično" je kakor loviti veter in "ubesedovati splošno" kakor plavati proti toku:

*Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura ...
e nadi contra suberna.*²

Jeziku, mišljenju, obnašanju je mogoče predpisati "pravila", po katerih naj bi se ravnali. Vse to so trubadurji tudi upoštevali. Precej težje je kaj podobnega storiti s čustvovanjem. Vsako čustvo je namreč izvorno, (njegova) izvornost pa neizrazljiva. In vendar pravi B. de Ventadorn, da je pesem brez vrednosti, če ne prihaja iz dna srca. Tudi če bi bili prvi trubadurji prevzeli svojo poezijo od kakšne druge kulture, bi bilo še vedno treba iskati razloge za presaditev novega kulturnega pojava, ki je bil celo v neskladju z ustaljenimi vrednotami, v domač literarni vrt. In tudi tedaj bi nedvomno ugotovili, da so bile vse trubadurske stvaritve latentno bivajoče v še neodkritem registru okcitanske duše, še preden so zaradi bolj ali manj skrivnostnih okoliščin privrele v zgodovino.

Trubadurji so bili pesniki in pevci, ne teoretiki. Vrednote, ki so jih opevali (*joy, joven, mezura, pretz, valor*, itd.), niso tvorile strogega sistema, v katerem bi imela vsaka svoje točno določeno mesto in natančno, nespremenljivo definicijo. A čeprav se pomenska polja izrazov pogosto prelivajo drugo v drugega, ima vsaka vrednota dovolj stalnih značilnosti, da jo je moč primerno opredeliti. Analiza trubadurske terminologije se bo torej ukvarjala s konceptualnimi zapopadki, ne z njihovo (dejansko) emotivno vsebino. O trubadurski liriki je namreč moč podajati globalne ugotovitve le ob upoštevanju pravila najmanjšega skupnega imenovalca med različnimi poetikami, iskanje odtenkov in različic pa prepustiti bodisi subjektivni presoji potencialnega bralca bodisi natančnim monografskim obdelavam opusov posameznih pesnikov.

Sam okcitanski termin *fin'amor* naj bi imel alternativni izraz v modernofrancoski skovanki *amour courtois* ("dvorska ljubezen"), če ne kar v francoski besedi *courtoisie*. Vendar ti trije izrazi še zdaleč niso istoznačni in medsebojno zamenljivi. Termin *courtoisie* označuje etični in družbeni/družabni ideal viteštva, *amour courtois* pa umetnost ljubezni, *ars amandi*; *dvorska ljubezen* predpostavlja *courtoisie*, slednja pa ni pogojena s prvo, saj lahko obstaja tudi neodvisno od nje.³ Tudi ni *dvorska ljubezen* ekvivalentna *fin'amor*. Prvi izraz je v literarno zgodovino uvedel G. Paris v članku o *Lancelotu*⁴, nanaša pa se izključno na tip ljubezni, ki ga pooseblja ta Chrétienov junak. Izraza *dvorska ljubezen* pri trubadurjih ni, samo enkrat je namreč uporabljena beseda *cortez'amors*. Trubadurji uporabljajo izraze *fin'amor*, *verai'amor*, *bon'amor* ("plemenita, prava, dobra ljubezen"), za ljubimca pa *fin*, *coral*, *leial*, *verai aman* ("plemeniti, čistostsrčni, zvesti, pravi ljubimec"), nikdar pa *cortez* ("dvorski"), čeprav je ta beseda pogosta v predikatni rabi, v stari francoščini pa celo v samostalniški (npr. *Le Courtois d'Arras*). Za trubadursko pojmovanje ljubezni je torej najustreznejši izraz *fin'amor*, "plemenita ljubezen"⁵, enako ustrezen pa je tudi "trubadurska ljubezen".

Francoski samostalniški *courtoisie* (iz stfr. prid. *corteis*, "courtois") je bil torej večplasten, saj je v splošnem smislu izražal kodeks obnašanja v družbi (uglajenost, eleganco, prijaznost, radodarnost, itd.), v specifičnem pa tudi nadgradnjo tega kodeksa z umetnostjo ljubezni, dostopno samo izbrancem.⁶ Z eno leksikalno enoto je besedo *courtoisie* verjetno nemo-

goče prevesti v slovenščino. Okcitanški izraz *cortezia* ustreza fr. *courtoisie*, čeprav si semantično termina nista tako blizu kakor etimološko. Če je *courtoisie* predvsem "kodeks obnašanja" in je torej lahko le čisti videz, je *cortezia* psihološko-moralna, "organska" posledica ljubezni.⁷ *Cortezia* je po svojem bistvu pristna, kar ne velja nujno za *courtoisie*. V tem je njuna poglobitvena razlika.⁸ Pripomniti seveda velja, da izrazi, ki označujejo ideale, neizogibno preidejo v splošno rabo, s tem pa se izpraznijo in razvrednotijo. Na njihovo mesto stopijo novi. Ali tudi ne. Slednje se je primerilo trubadurski poeziji, ki ji v Okcitaniji ni bilo dano preživeti. Obrodila pa je obilo sadov drugod po Evropi.

Potem ko so literarni zgodovinarji za G. Parisom neprevidno prevzeli izraz *amour courtois*, se je ta uveljavil kot splošni termin, ki naj bi zajemal malone vse pojavnne oblike srednjeveške ljubezni. Ker je tipologija srednjeveške ljubezni zelo raznolika, kar jasno dokazujejo že samo Chrétienova dela, je sprejeti termin povzročil precejšnjo zmešnjavo. Slovenski prevod izraza, *dvorska ljubezen*, je v naš jezik presadil tudi to zmešnjavo, k samodejno prevedenim pomanjkljivostim pa je dodal še lastne. Semantično polje pridevnika *dvorski* je namreč v slovenskem zgodovinsko-jezikovnem kontekstu ožje v primerjavi s francoskim *courtois*. Izraža izključno razmerje, v katerem je s pridevnikom pojasnjeni samostalnik z "dvorom"⁹, torej ustrezno prevaja kvečjemu splošnejši pomen fr. *courtois*, *courtoisie*, nikakor pa ne specifičnejšega, globljega. Razlika med označevalci *amour courtois*, *courtly love*, *höfische Liebe* na eni in *dvorska ljubezen* na drugi strani je ta, da gre pri prvih za nepopolno razmerje med označevalcem in označenim, pri drugem za odsotnost označenega, ki jo je z zgodovinskega vidika seveda nemogoče zapolniti; razvoj slovenske literarnozgodovinske vede morda lahko vpliva na razširitev semantičnega polja besede *dvorski* do take mere, da bo postala vsaj ustrezen prevod francoskega izraza *courtois*.

V latinščini in v stari francoščini ima pojem *ljubezen* svoj jasno določeni antonim: *sovrašтво* (lat. *odium*, stfr. *haïne*). V okcitanščini je drugače, kajti semantično nasprotje ljubezni izraža trojica *orguelh*, *cobeitat*, *gelosia* ("napuh, poželjivost, ljubosumnost").¹⁰ Trubadurjem torej ljubezen pomeni več kakor samo čustvo, saj iz nje raste etična drža, ki načelno zavrača vsakršno preziranje drugega. Trije pojmi, ki v stari okcitanščini predstavljajo negacijo ljubezni, povzemajo prav prezir do drugega. Napuh ali prevzetnost je namreč zanikanje enakosti v ljubezni. Poželjivost razoseblja drugega in ga postavlja na raven objekta, predmeta. V to kategorijo spada tudi izkoriščanje ljubezni kot sredstva za doseg kakršnihkoli drugih, predvsem gmotnih ciljev.¹¹ Zato je ena bistvenih prvin trubadurske ljubezni *largueza*, pojem, ki združuje radodarnost, širokosrčnost in velikodušnost. To je bila tudi ena temeljnih aristokratskih vrednot nasploh. Predvsem radodarnost naj bi bila značilnost plemičev, čeprav je pogosto utegnula biti posledica – napuha. Ljubezen pa je bila, prav nasprotno, šola širokosrčnosti in velikodušnosti.

Ljubosumnost je pojavna oblika prevzetnosti in poželjivosti, po trubadurski logiki pa naj je ljubimec sploh ne bi poznal: značilna naj bi bila le za poročenega moškega, gospodarja nad svojo lastnino, katere del je bila tudi žena. Princip, na podlagi katerega tak poročen moški zasnuje svoje odnose do soljudi in v prvi vrsti do soproge, ni ljubezen, temveč (ne)pisani pravni zakon, ki mu v lastni hiši omogoča neomejeno oblast.¹²

Trubadurji so torej vedeli, kakšen bi moral biti človek, ki ljubi. Vendar vsakdo, ki misli, da ljubi, še ni nujno *pravi ljubimec*. Trubadurski ljubezenski *credo*, ideal, ki ga trubadurska poezija kot takšnega nikdar ne postavlja pod vprašaj, je bil zelo težko uresničljiv. Prevzetnost je najpogostejši očitke trubadurjev svojim damam (okcit. *domna* iz lat. *domina*). In če je verjeti sociološkim analizam E. Köhlerja, potem tudi ljubosumnost ni bila tuja trubadurskim ljubimcem, ki naj bi bili zelo grdo gledali moške svojih izvoljenk kakor tudi svoje tekmece, trubadurje ali ne. Prav slednji naj bi v trubadurski poeziji nastopali pod skupnim imenom *lauzengiers*¹³, "obrekljivci", katerih edini namen je škodovati zaljubljenemu paru oziroma prekrizati načrte, ki jih ima trubadurski ljubimec s svojo damo. Vendar ljubezen, ki jo je razjedala ljubosumnost, ni bila več *fin'amor*. Bila je *amor vulgaris*, ljubezen povprečnežev.

Ključni pojem trubadurske terminologije predstavlja izraz *joy/joi*. To je, *stricto sensu*, ekstatično stanje duha kot posledica prevzetosti nad lepoto ljubljenega bitja; v širšem pomenu je *joy* nekakšna vseobsegajoča, kozmična vibracija¹⁴, ki se udejanja v naravi in v človeku (pesniku) in katere posledice so pomlad, ljubezen in veselje do življenja. Uvodni verzi večine trubadurskih ljubezenskih pesmi so namenjeni pomladi ("pomladni preludij"), prebujenju, ki ima simboličen pomen in ki umešča opevano ljubezen v ustrezen kozmični kontekst.

Joy, temeljni element trubadurske ljubezni, je neločljivo povezan z vsemi ostalimi lastnostmi, ki tvorijo organsko celoto *fin'amor* (*jovent, mezura, largueza* itd.). Čeprav je trubadurski ljubimec lahko samo nekdo, ki mu ne manjka nobena od teh lastnosti, ima *joy* vendarle edinstven položaj v trubadurski umetnosti ljubezni. Samo *joy* je namreč stanje duha, ki se ga ne da doseči po lastni volji. Vsaka druga lastnost trubadurske ljubezni ima svoje negativno moralno nasprotje, ki se mu naj bi trubadur zavestno izogibal, če želi to lastnost utelesiti v sebi. *Joy* je izjema. Je posledica nekakšne skrivnostne milosti, ki (uspešno!) prizadevanje za etičnost seveda predpostavlja, vendar brez zagotovila, da bo to za kakršenkoli psevdomistični nasledek že samo po sebi zadostovalo. *Joy* je najznačilnejši element *fin'amor*, ker je le po njem moč razločevati trubadursko etiko od dvorske etike(te), trubadurskega ljubimca (*fin'aman*) od dvorskega človeka (*homme courtois*).

Med moralnimi nasprotji, kot so *jovent/velheza, mezura/desmezura, umiltat/orguelh*, je torej začrtana jasna vrednostna ločnica. Te ločnice ni med pojmom *joy* in pojmom *dolor* ("bolečina"), ki bi navidez lahko bil nasprotje prvega. Kakor *joy*, tako tudi *dolor* ni značajska lastnost, temveč psihološko-duhovna kategorija. *Joy* ni samo veselje ("joie"), ampak

vsebuje bolečino že sam po sebi. *Dolor* je le eden od aspektov večplastnega stanja duha, ki se imenuje *joy* in katerega dominanta naj bi bilo veselje, radost. Vsi trubadurji v to verjamejo, kljub temu pa se posamične upesnitve idealne radosti *joy d'amor* najpogosteje prepoznavajo v odsotnosti ideala in v njegovi sprevrženi dominantni, bolečini. Kako naj bi tudi bilo drugače, ko pa se trubadurji v navidez protislovni možnosti izbire med "ljubeznijo tukaj in zdaj" ter "Popolnostjo onkraj in po-tem" odločijo za *popolno ljubezen tukaj in zdaj*.¹⁵ Idealno ni človeško in čiste radosti ni. Vendar tudi absolutne bolečine ni. Če trubadur ljubi, je njegova ljubezen po svojem *bistvu* radostna, četudi je njena konkretna realizacija boleča. Radostna je že zgolj zaradi dejstva, da obstaja. To trditev bi podpisala tako Avguštin kakor Tomaž Akvinski.

Za trubadurje je bistvo ljubezni nedotakljivo in neodvisno od pojavne dialektike čustvenih stanj. Če bi se spraševali po temeljni razliki v pojmovanju ljubezni nekoč in danes, bi bil to verjetno pravi odgovor. Naključje je lahko močnejše od ljubezni samo v raztreščeni duši, ki še zdaleč ni samo moderni pojav; "moderno" je sprejemanje njene raztreščenosti kot osnovne človeške danosti. Raztreščenost namreč povzroča odvisnost od izmenjavanja nasprotij; kjer pa je bistvo nad nasprotji, tam raztreščenosti ni, torej tudi absolutnosti nasprotij ne more biti. *Joy* naj bi bil duševno stanje čiste tenzije, ki ni napetost med nasprotji, temveč se rodi iz izkušnje nedotakljivosti in nespremenljivosti bistva ljubezni. Stanja "čiste tenzije" trubadurji še niso prepoznali kot *težnje proti Večnosti*, to bo storil šele Dante.

Etimologija besede *joy* je skrivnostno in še nerešeno vprašanje, vsekakor pa je umestno predpostavljati, da je izvor besede povezan z njenim pomenom. Zato je možnih razlag o izvoru izraza kar nekaj, nobena pa ni nevtralna, saj se vsaka opira na svojo predpostavko o semantični vsebini termina.

Po najbolj razširjeni teoriji je lat. *gaudium* ("veselje") prava etimološka prednica besede *joy*. Vendar Ch. Camproux dokazuje, da je po fonetičnih zakonih stare okcitanščine ta etimologija nemogoča. V trubadurskem jeziku je izraz *gaudium* privedel do besede *gaug* in njenih ustreznih v različnih okcitanških narečjih.¹⁶ A. J. Denomy celo dodaja, da razvoja besede *gaudium* v predtrubadurski okcitanščini sploh ni mogoče zaslediti¹⁷, zato bi bilo razlago potrebno iskati drugje. V modernih okcitanških narečjih ni nikakršnega nasledka besede *joy* v pomenu "veselje" (fr. *joie*, iz n. pl. *gaudia*), kar je zanimivo predvsem ob dejstvu, da nasledkov izraza *gaudium* ne manjka.¹⁸ Izraz *joy* je bil namreč tako tesno povezan s trubadursko poezijo in z ustreznim pojmovanjem ljubezni, da je z izginotjem trubadurjev izginil tudi sam, nasledki izraza *gaudium* pa so se ohranili, ker so pripadali najsplošnejšemu besednjaku.¹⁹ Starookcitanške besede *joy* pač ni mogoče preprosto prevajati z modernofrancosko besedo *joie*, kar potrjuje dejstvo, da je trubadurski *joy* moškega spola, staro- in modernofrancoska beseda *joie* pa ženskega.²⁰

Po razlagi Ch. Camprouxa naj bi izraz *joy* nadaljeval latinsko besedo

joculum.²¹ Camproux zavrača možnost, da naj bi bil *joy* izposojenka iz obmejnih starofrancoskih narečij, saj je izposojanje potekalo v obratni smeri: stara francoščina je iz jezika trubadurjev prevzela vse ključne izraze dvorske ljubezni in dvorske literature; kljub fonetični podobnosti stfr. *joi* (iz *gaudium*) in trubadurskega *joy* je za Camprouxa nerazumljivo, zakaj bi bila smer medsebojnega vpliva obrnjena prav pri najpomembnejšem izrazu. Še bolj nerazumljivo pa naj bi bilo, da bi tujka prevladala nad različnimi severnookcitanskimi ustrezniciami (npr. *jai* ali *jau*, iz *gaudium*), ki so spadale v splošen ljudski besednjak in so bile torej dovolj zakoreninjene v jezikovni zavesti okcitanskih govorcev.²² Toda za izražanje pojmovne inovacije so najmanj primerne prav najbolj ustaljene besede. Samo drugačna beseda lahko ustrezno označi drugačnost pojma. Tujka je bila za trubadurje sprejemljiva, saj niso bili lingvistični puristi in dlakocepci. Čeprav je stfr. *joi* izražal isto kakor okcit. *gaug*, *jau*, *jai*, *gai*, je bil to za okcitanske govorce izraz s prostimi semantičnimi valencami, ki so jih trubadurji lahko ustrezno zapolnili. Takšen postopek je bil vsekakor lažji kot spreminjanje pomena ustaljenemu izrazu v lastnem jeziku ali celo izmišljanje novega izraza brez zveze z etimonom, kar bi zanesljivo otežilo njegovo recepcijo. Beseda *joy* torej najverjetneje izvira iz istih krajev kakor najzgodnejše ohranjene trubadurske pesmi, to je iz okolice Poitiersa²³, kjer je bil vpliv severnofrancoskih narečij očitno dovolj močan, da so si prvi trubadurji od njih izposodili izraz za ključni pojem svoje vizije ljubezni, umetnosti, bivanja in sveta nasploh.²⁴

Ena bistvenih lastnosti trubadurske ljubezni je tudi *jovent*, "mladost". Nikakor ne gre samo za fiziološko, temveč za čustveno, moralno in duhovno mladost. Za R. Nelliya naj bi bila trubadurska *jovent* mladim dana sama po sebi, starejšim pa dosegljiva le ob ustreznem prizadevanju, z izogibanjem skoposti, preračunljivosti, strahopetnosti, opravljenosti in drugih slabosti, ki naj bi bile značilne za starost; in seveda s sposobnostjo občutiti ljubezen, z voljo in prizadevanjem, živeti zgolj zanjo in zaradi nje.²⁵ V resnici trubadurji menijo, da se mora mlad človek enako potruditi, da je vreden ljubezni, kakor starejši, čeprav mu gre to morda lažje od rok. Kajti tudi mlad človek je lahko čustveno, moralno ali duhovno "star" (*vielh*). In narobe. V trubadurski ljubezni ni prostora za smešenje "ostarelega ljubimca" (*senex amans*), ki je bil v tipologiji groteskno-komičnih oseb sicer še stoletja povsem v ospredju. Pomislimo samo na Molièrova dela... in na njegov življenjepis. Mlad je torej človek, ki je sposoben ljubiti in ki je popolnoma razpoložljiv za ljubezen.

Pojem *jovent* ima tudi sociološki vidik, saj naj bi bil kolektivno ime za viteze brez fevda in lastnine, ki so tavalili iz kraja v kraj ali se udinjali kot vojščaki pri fevdnih gospodih. Najpogostejši razlog za njihovo brezdomstvo je bilo pravilo, po katerem je fevd v celoti podedoval najstarejši sin, saj se je bilo le tako mogoče izogniti drobljenju posesti in s tem izgubljanju družine na moči in vplivnosti. Ker so bili brez doma, se "mladi" vitezi seveda niso mogli poročiti. In marsikateri je ostal "mlad" kar vse življenje. Kakšne psihične travme in, posledično, socialne perturbacije je

takšna "mladost" utegnila povzročati, si lahko mislimo, Križarske vojne so si menda izmislili tudi zato, da bi se znebili odvečnih "mladeničev".

Po Köhlerjevem mnenju so imeli ti "mladeniči" vse značilnosti ljudi, ki se znajdejo na meji dveh družbenih plasti in želijo preiti v višjo oziroma "boljšo". To jim ne uspeva, saj so "od zgoraj" deležni nezaupanja, "od spodaj" pa nevoščljivosti in prikrite jeze. Hočeš nočeš jih doleti vloga izobčencev, z obeh strani odrinjenih proti meji, ki je ne morejo več prestopiti ne navzgor ne navzdol. *Prestopiti mejo*, navzgor seveda, postane socialni imperativ tovrstnih marginalcev. V stiku s plemstvom in z dvorskim življenjem si jezni mladeniči ustvarijo kolektivno zavest, ki v srednjem veku edina lahko utemeljuje kakršnekoli družbene zahteve in pretenzije. Tudi trubadurji naj bi delili usodo takšnih "mladeničev", že zaradi ekonomske odvisnosti od plemstva, lahko pa tudi zaradi socialnega porekla in razmer, v katerih so živeli. To je za Köhlerja dovolj, da naredi iz trubadurjev ideologe viteških "mladeničev" in glasnike njihovih vrednot.²⁶

Če je to res, kako je potem mogoče, da Guilhem IX., največji fevdalec svoje dobe na francoskem ozemlju, opeva *joven*²⁷, medtem ko se ta izraz v delu B. de Ventadorna, pesnika preprostega rodu, sploh ne pojavi? Tudi Marcabru, eden prvih trubadurjev, ni bil plemiškega rodu. V njegovih pesmih se beseda *joven* pogosto pojavlja, toda njen pomen ne ustreza Köhlerjevi interpretaciji, saj bodisi izraža isto kakor pri Guilhemu bodisi se, *per negationem*, nanaša na plemstvo:

*Jovens se torn'a decli,
e Donars, qu'era sos fraire,
va s'en fugen a tapi ...*²⁸

V tem primeru *joven* označuje radodarnost oziroma dispozicijo duha, ki jo omogoča in ki je značilna za plemenite ljudi; s tem se beseda semantično približa izrazu *largueza*, vsekakor pa znova nakazuje moralno razsežnost, ne sociološke. To velja tudi za naslednja verza, v katerih se Marcabru obrača na Alfonza VII. Kastiljskega:

*... jovens vos ten baut e freis
que-us fai vostra valor techir.*²⁹

Iskati v podobnih primerih "razredne" vrednote pomeni potvarjati smisel besedila.

Joven je v resnici lahko kolektivno ime in tudi njegove priložnostno sociološke razsežnosti ni mogoče zanikati; vendar se kot kolektivno ime primarno nanaša na skupnost ljudi plemenitega duha, ki ni sociološko determinirana. Revnejši trubadurji to s pridom izkoriščajo, kadar želijo izprositi uslug, predvsem gmotnih, od zaščitnikov ali obsoditi njihovo pomanjkanje radodarnosti.³⁰

Viteški mladeniči še zdaleč niso tvorili homogenega družbenega sloja, saj je vsak od njih v svojih tovariših videl tekmece. Če bi tvorili homo-

geno skupnost z jasno določenimi ideali in cilji ter jasnimi zahtevami, izraženimi v trubadurski poeziji, bi se to poznalo na notranji dinamiki fevdalnega ustroja družbe. Vendar je bilo za revolucijo še mnogo prezgodaj, saj srednjeveška stanovska zavest ni primerljiva s kasnejšo razredno zavestjo: edini upor množic, do katerega je v srednjem veku lahko prišlo, je bil kmečki punt, pa še puntarji niso bili revolucionarno razpoloženi, saj so se borili za *stáro* pravdo in se sklicevali na preteklost. Navsezadnje je fevdalni družbeni red preživel trubadurje za več kot pol tisočletja.

Kadar torej trubadurji, sklicujoč se na *jovent*, navidez razglašajo domnevni kolektivni ideal, v resnici izražajo svoje osebne želje in pričakovanja. Sicer pa *jovent* označuje značajsko lastnost oziroma skupnost tistih, ki to lastnost imajo. Pogosto so to trubadurski mecenji in zaščitniki. *Joven* imajo trubadurji za enega ključnih elementov *fin'amor*, vendar ga v ljubezenski poeziji, ki se obrača neposredno na *domno*, skoraj ni moč zaslediti.

Naslednja pomembna lastnost trubadurskega ljubimca je *mezura* ("mera"). Tudi *mezura* ima dvojno razsežnost, socialno in psihološko-etično, torej "površinsko" in "globinsko". Element mere, zadržanja, ki ga vsebuje, je namreč moč interpretirati na oba načina. Lahko gre namreč le za primeren način obnašanja v družbi, socialno disciplino posameznika, ki se zavestno uklanja pričakovanju okolja in sprejema njegove zahteve. Lahko pa gre za nekaj več, pravi M. Lazar, in tedaj *mezura* izraža tudi čustveno uravnoteženost, harmonijo med srcem in razumom, rahločutnost ter nadzor nad seboj in svojimi nagoni. Neupoštevanje te družbene in moralne *norme* naj bi trubadurji imenovali *desmezura*.³¹

Trubadurska ljubezen, ki naj bi jo nadzoroval in usmerjal razum oziroma "zdrava pamet", naj bi torej ne zadoščala sama sebi. Potrebovala naj bi nekakšen korektiv zunaj sebe, ki bi bil drugačne narave od njene in bi ji bil hierarhično nadrejen. Za pozornega bralca trubadurske poezije je takšno mnenje nesprejemljivo. Edini razum, ki ga trubadurji priznavajo, je *ratio amoris*, zakon ljubezni, tega pa ne gre enačiti niti z razumskostjo niti z zdravo pametjo; kar je namreč samo po sebi *del* ljubezni, saj iz nje izhaja, je pač ne more nadzorovati in uravnavati. Trubadurji ne poznajo dialektike razum-ljubezen, ki jo v francoski književnosti zasledimo šele pri Chrétienu (*Cligés*, *Lancelot*), zares pa jo lahko razvije kasnejša alegorična literatura tipa *Roman o Vrtnici*.

Kar je navidezno "nadzor razuma nad nagonom", je v resnici *pozaba* nagona, ki ima v idealnem primeru neomejeno trajanje. Ker pa so trubadurji vedeli, kako je z ideali, si niso delali utvar. *Pozaba*, ki je estetsko-kontemplativne, psevdo-mistične narave, ni mogla *trajati*. In vendar je bilo prav v njej bistvo in najgloblja resničnost *joy d'amor*. *Pozaba* nagona je v estetsko-duhovnem smislu "pozaba težnosti", katere idealna podoba je škranjec B. de Ventadorna, ki se prepušča lebdenju v zraku:

*Can vei la lauzeta mover
de joi sas alas contra-l rai,
que's oblid'e-s laissa chazer
per la doussor c'al cor li vai ...*³²

Trubadurska poezija oscilira med *pozabo* in *težnostjo*, nezmožnostjo človeške narave za vztrajanje v najintenzivnejših, mejnih stanjih duha. Vendar sta obe skrajnosti prav s to oscilacijo povezani v organsko celoto, ki se ji pravi *fin'amor*. *Purus amor* in *mixtus amor*, dve abstrakciji A. Capellanusa³³, o trubadurjih ne povesta ničesar. Le če ljubezen izgubi svojo *smert*, usmerjenost proti idealu, preneha biti *fin'amor* in postane *amor vulgaris*. Tedaj težnost dokončno premaga pozabo, ostanejo samo še telesnost, ljubosumje in nagonski egoizem. Trubadurska ljubezen ni platonična, telesnost ni v njej nikdar zanikana. Nasprotno, telesnost je trubadurska stalnica, ki ima za spremenljivko intenzivnost duha. Seveda si na tem mestu ne drznem uporabiti avguštinskega izraza *attentio*, se pa primerjava ponuja kar sama po sebi.

Trubadurska *mezura* torej ne more biti klasi(cisti)čna *mera*, kakor menijo nekateri literarni zgodovinarji.³⁴ Pod površjem navidezne podobnosti se skrivata dve različni vrednoti, od katerih je le za eno značilno hierarhično razmerje med čustvom in razumom, ki ju je bilo treba najprej ločiti, da je bilo razmerje sploh moč vzpostaviti. *Mezura* ni razumska kategorija in ničesar ne "ločuje", saj sama izhaja iz ljubezni in jo s tem potrjuje v statusu vzvišenega in samozadostnega bivanjskega modela. Kdor zares ljubi, temu je *mezura* dana sama po sebi; kdor pa nima zaupanja v ljubezen in ji ni popolnoma predan, je *fols qui-s desmezura*.³⁵ Norec je tisti, ki ne verjame, da lahko ljubezen iz vsake objektivne danosti ustvari zadosten razlog za vztrajanje na poti proti idealu:

*Anar posc ses vestidura,
nutz en ma chamiza,
car fin'amors m'asegura
de la freja biza.*³⁶

Desmezura je torej pomanjkanje zaupanja v ljubezen, dopuščanje, da volja vodi "ljubezen", namesto da bi ljubezen vodila voljo. *Desmezura* je "hoteti preveč" ali morda sploh *hoteti* in se ne pustiti voditi ljubezni.

Pretz in *valor* sta trubadurska pojma, ki ju literarna zgodovina opredeljuje v smislu antinomično-komplementarnega para, v katerem prvi pojem (*pretz*) izraža posameznikov ugled v družbi, drugi (*valor*) pa "vrednost", ki jo ima taisti posameznik sam po sebi. Tržna in dejanska vrednost torej. Trubadurji to pojmovno distinkcijo včasih spoštujejo, včasih ne. Ničkolikokrat sta izraza uporabljena sopomensko ali v zelo splošnem in težko opredeljivem smislu.³⁷

Trubadurski pesniški stil ni enoten. Ob tem, da ima vsak pesnik individualne stilne značilnosti, je v trubadurski poeziji moč razlikovati vsaj tri splošnejše stilno-poetične usmeritve: *trobar*³⁸ *clar* (ali *leu*), *trobar ric* in *trobar clus*.

Trobar clar ("jasni stil") je najbolj razširjen. To je stil, v katerem je ustvarjal B. de Ventadorn. Je najpreprostejši in najlažje razumljiv, sin-

taktično dokaj nezapleten ter semantično in idejno jasen. Morda se je prav zato ohranil dlje od ostalih dveh in se navsezadnje nadaljeval v Petrarkovi poeziji.

Za *trobar ric* ("bogati stil") je značilna raznolikost in zapletenost izraza, ki bolj skriva kakor razkriva preprostost svoje idejne vsebine. Najbolj znana prestavnika tega stila sta Raimbaut d'Aurenga in Arnaut Daniel.

Trobar clus ("zaprti stil") je enigmatičen in težko razumljiv, idejno in včasih tudi sintaktično hermetičen. Raimbaut d'Aurenga in Arnaut Daniel sta tudi mojstra vsestransko "zaprtega" stila, Marcabrujeva poezija pa združuje preprosto sintakso in semantično nejasnost. Recepcija *zaprtega stila* s strani sodobne literarne zgodovine je nihala od mnenj, da gre za "perverzijo okusa"³⁹, do bolj razširjenega prepričanja, da je *trobar clus* dal nekaj največjih mojstrov in trubadurske poezije. *Trobar clus* se je izčrpal, še preden je trubadurska poezija usahnila. A. Jeanroy meni, da je bil na prelomu stoletja že krepko v zatonu⁴⁰, po čemer je moč sklepati, da hermetičnost ni bila posledica zgodovinske nujnosti temveč zavestne estetske izbire.

Trobar je bogastvo pesniških oblik. Najimenoitnejša med njimi, tista, ki je ponesla slavo trubadurske poezije v svet, je *cansó*, "ljubezenska pesem". *Cansó* ima 7 do 8 sedem- do osemvrstičnih kitic, konča pa se z enojno ali dvojno *tornado* (fr. *envoi*, "poslanica") *domni* ali zaščitnikumecenu. Iz trubadurske *cansó* je *dolce stil nuovo* razvil *kancono*. Italijanska oblika se od trubadurske razlikuje predvsem po tem, da je že od sicilijanske šole naprej namenjena branju in ne več petju, zato se v nekaterih elementih spremeni: trubadurji so, na primer, uporabljali pretežno *coblas unissonans*⁴¹, medtem ko sicilijanski pesniki, z redkimi izjemami, iz kitice v kitico menjavajo rime (*coblas singulars*).

Cansó še zdaleč ne zajema celotne trubadurske poezije, niti ni edina oblika, namenjena ljubezenski vsebini. Tudi *tensó*⁴² namreč lahko obravnava ljubezen. To je dialoška oblika, nekakšen dvoboj pesnikov, ki zagovarjata različni mnenji o določenem problemu oziroma različna odgovora na začetno vprašanje. Alternativna odgovora sta navadno predlagana vnaprej s strani izzivalca, ki ponudi nasprotniku možnost izbire, on pa naj presodi, kateri odgovor se mu zdi sprejemljivejši in ga bo torej vzel v bran.

Izraz za *sirventés* ("sirventeza") izhaja iz okcitanke besede *servens*, *sirven* ("služabnik, oproda"). *Sirventeza* je namenjena politični in vojaški propagandi (križarske vojne), pa tudi zagovarjanju in širjenju moralnih idej (npr. *largueza*). Pogosto je satirična. Kot avtor *sirventez* je najbolj znan Marcabru.

Planh ("tožba") je žalostinka, napisana ob smrti zaščitnika, dobrotnika, člana njegove družine ali kakšne druge pomembne in znane osebnosti. Ima vrednost nekrologa v sodobni publicistiki, čeprav je čutveni naboj takšne žalostinke, vsaj navidez, precej močnejši.

P. Bec imenuje zgoraj navedene trubadurske pesniške zvrsti oziroma oblike "aristokratske"⁴³, "ljudske" pa naj bi bile *alba* ("jutranjica"), *pa-*

storela in *balada*. To seveda ne pomeni, da naj plemstvo slednjih ne bi poslušalo in prepevalo...

Pri izbiri oblike so trubadurji upoštevali izročilo in niso imeli namena ustvarjati novosti v smislu spreminjanja osnovnih principov posameznih oblik. Ustvarjali so v okviru že znanega. Res pa je tudi, da naj bi niti dve pesmi iste oblike ne bili popolnoma identični.⁴⁴ Ustaljena oblika je namreč omogočala neomejeno število različic, kar naj bi bil dober pesnik znal in moral izkoristiti. Majhna, izvirna sprememba znane in ustaljene oblike je imela vrednost avtorjevega podpisa.

Jezik, v katerem so pisali trubadurji, so moderni raziskovalci krstili za "okcitanščino". Trubadurji so svoj jezik imenovali "romanski" (*romana*⁴⁵), pa tudi "limuzinski" (*lemozi*⁴⁶) ali "provansalski". Zadnja dva izraza sta regionalno in dialektološko preveč omejena, da bi lahko bila ustrezna, kljub temu pa se slednji pogosto uporabljata.

Trubadurska poezija je pisana v jeziku, ki ne pripada nobenemu dejansko govornemu narečju XII. stoletja. Že od samega začetka gre za *knjižni* jezik, ki je v osnovi skupen vsem okcitanским pesnikom, najsi bodo Limuzinci, Gaskonjci ali Provansalci. Sočasna francoska književnost je izključno narečna, pisana v šampanjščini, pikardščini, normandščini... nekateri drugi evropski narodi pa so dobili knjižni jezik šele v romantiki! A to še ni vse: preden so katalonski, sicilijanski in italijanski pesniki usposobili lastne jezike za upesnjevanje trubadurske ljubezni, so nekaj časa pisali v – okcitanščini. Tako je kljub brutalnemu zatrtju na domačih tleh trubadurska poezija v okcitanščini celo preživela civilizacijo, ki jo je ustvarila.

O izvoru knjižne okcitanščine in o razlogih zanjo vemo zelo malo. Morda izvira iz limuzinskega narečja, ki so ga govorili prvi trubadurji; morda so jo že pred pojavom trubadurjev "izumili" okcitanški žonglerji, ki so potovali in nastopali po vsej deželi in so torej morali uporabljati jezik, razumljiv za govorce vseh narečij; kakorkoli že, trubadurski knjižni jezik je bil nekakšna esenca govornih okcitanških narečij. R. Briffault ugotavlja, da v trubadurski poeziji ni besedičenja in "praznih" izrazov. Učinek je dosežen s pravo besedo na pravem mestu.⁴⁷

Konciznost (morfološka⁴⁸, sintaktična, semantična) je ena temeljnih odlik tako okcitanškega knjižnega jezika kakor trubadurskega pesniškega stila. Izrazi, predvsem ključni, so nabiti s pomenom, polisemični, z veliko aluzivno močjo in pesniško energijo: jezikoslovce spravljajo v obup, njihovo učinkovito poetično sporočilo pa je kvalitativni "nadomestek" za sorazmerno majhno število leksikalnih enot.⁴⁹

Posebno bogastvo trubadurskega jezika so enozložnice, tudi tiste, ki se povečini začenjajo s "c" in ki rahločutnemu poslušalcu poženejo rdečico v lica. Kakšne besedne igre to omogoča, si lahko mislimo. V slovenščini so, zaradi njenih jezikovnih značilnosti kakopak, večinoma neprevedljive. Marsikateri *označevalec* je v osmih stoletjih, kolikor je minilo od pojava trubadurjev, zdrsnil za kak jezikovni register nižje. *Označeno* se seveda ni prav nič spremenilo. Srednji vek je bil daleč od moderne me-

ščansko-proletarske jezikovne hinavščine in je rekel bobu bob. Tega ne dokazujejo samo *fabliauji*, temveč tudi trubadurska poezija. Trubadurski jezik je bil bližji edenskemu jeziku kakor jezik sodobnega človeka. Verjetno je bilo tako tudi s trubadursko ljubeznijo.

OPOMBE

¹ Gl. znamenito pesem o daljni ljubezni, M. de Riquer, *Los trovadores*, Barcelona, Planeta, 1975, I. del, str. 164-165, kit. III-VI.

² Arnaut Daniel (*id.*, II. del, str. 631); prevod: *Jaz sem Arnaut, ki pobira veter ... in plava proti toku.*

³ Prim. M. Lazar, *Amour courtois et 'fin'amors' dans la littérature du XII^e siècle*, Pariz, Klincksieck, 1964, str. 21.

⁴ "Le Conte de la Charrette", *Romania*, XII, 1883, str. 459-534.

⁵ Gl. J. Frappier, *Amour courtois et Table Ronde*, Ženeva, Droz, 1973, str. 33-34.

⁶ Gl. M. Lazar, *op. cit.*, str. 21-28 in J. Frappier, *op. cit.*, str. 3.

⁷ Prim. M. Lazar, *op. cit.*, str. 25.

⁸ In kako v konkretnem primeru razločiti "pristno" od "nepristnega"? Težko. Prim. R. Nelli, *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Union générale d'éditions, I. del, str. 24 ss.

⁹ Gl. SSKJ I, Ljubljana, DZS, 1993, str. 545.

¹⁰ Gl. Ch. Camproux, *Joy d'amor*, Montpellier, 1965, str. 84.

¹¹ *Amar per aver*, pravi B. de Ventadorn: ljubiti "zaradi imetja", z namenom, okoristiti se; gl. *ibid.*

¹² Gl. *id.*, str. 85

¹³ Gl. E. Köhler, "Troubadours et jalousie", *Mélanges offerts à Jean Frappier*, 1970, str. 554.

¹⁴ Prim. P. Bec, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Age*, Avignon, str. 27-28.

¹⁵ Danteju bo pri tej izbiri pomagala Beatrice sama, s svojo smrtjo. Trubadur-ske izvoljenke niso niti pokojnice niti abstrakcije.

¹⁶ Gl. *Joy d'amor*, cit. izdaja, str. 122.

¹⁷ Gl. "Jois Among the Early Troubadours: its Meaning and Possible Source", *Medieval Studies*, XIII, 1951, str. 177-217.

¹⁸ Gl. *Joy d'amor*, cit. izdaja, str. 122.

¹⁹ Gl. *ibid.*

²⁰ V vsej francoski srednjeveški književnosti so natančni raziskovalci našli en sam primer besede *joie* moškega spola, pa še tam gre morda za napako – gl. M. Lazar, *op. cit.*, str. 105.

²¹ Gl. *op. cit.*, str. 123-125.

²² Gl. *ibid.*

²³ Prim. P. Bec, *op. cit.*, str. 28; J. Frappier, *op. cit.*, str. 9; A. J. Denomy, *op. cit.*, str. 177; Denomyjeva študija temelji na tehtni statistični analizi.

²⁴ P. Guiraud meni, da *joy* izvira iz lat. *jovius* ("jupitrovski", t. j. vesel, dobrovoljen) – gl. "La joie d'amour (analyse étymologique)", *Hommage à J. Onimus*, Paris, 1979, str. 37-38; etimon *jovius* semantično ni ustrezen, saj niti približno ne izraža duhovne razsežnosti *fin'amor*, še predobro pa veseljaško naravo ljudskih praznovanj, ki so preživela tako trubadurje kakor izraz *joy*, ki je izginil skupaj z njimi.

²⁵ Gl. *op. cit.*, I. del, str. 367.

²⁶ Gl. E. Köhler, "Sens et fonction du terme 'jeunesse' dans la poésie des troubadours", *Mélanges Crozet*, 1966, str. 582-583.

²⁷ *Companho, farai un vers ... toz mesclatz d'amor e de joi e de joven*. – M. de Riquer, *op. cit.*, I. del, str. 128; prevod: Prijatelji, napisal bom pesem ... vso prežeto z ljubeznijo, veseljem in mladostjo. – jasno je, da *joven* v tem primeru ne označuje "razredne" ampak moralno-estetsko vrednoto, ki ni vezana na določeno družbeno skupino, temveč na plemenit značaj posameznika.

²⁸ *Id.*, str. 189; prevod: Mladost gre v propad / in Radodarnost, ki je bila njena sestra, / potuhnjeno beži ...

²⁹ *Id.*, str. 199; prevod: ... mladost naj vas ohranja veselega in čilega / in naj vam pomaga, da boste vedno boljši.

³⁰ Marcabru in Cercamon sta značilna primera; za razliko od njiju B. de Born, ponosni graščak, pojmuje *joven* drugače: namesto da bi moledoval, si sam vzame, kar mu po njegovem mnenju pripada (gl. *id.*, II. del, str. 737-739).

³¹ Gl. *op. cit.*, str. 29.

³² M. de Riquer, *op. cit.*, I. del, str. 384; prevod: Kadar vidim škrjanca šiniti, / od radosti, na krilih proti (sončnim) žarkom, / da se preda pozabi, pada (v zraku) / od sladkosti, ki mu gre v srce ...

³³ Gl. *Traité de l'amour courtois* (iz lat. prevedel C. Buridant), Pariz, Klincksieck, 1974.

³⁴ Gl. M. Lazar, *op. cit.*, str. 29-30; F. da Ninni, "La fin'amors e l'ideologia dei trovatori", *Studi di letteratura francese*, II, Firenze, 1969, str. 263

³⁵ B. de Ventadorn (M. de Riquer, *op. cit.*, I. del, str. 373); prevod: norec je, kdor pretirava.

³⁶ B. de Ventadorn (*ibid.*); prevod: Okrog lahko hodim brez obleke, / nag, v sami srajci, / kajti fin'amor me varuje / pred mrzlim vetrom.

³⁷ Prim. M. Lazar, *op. cit.*, str. 32-33.

³⁸ *Trobar* je substantivizirani glagol, ki ga lahko prevajamo kot *trubadurska poezija*; v glagolski rabi ima pomen (iz)najti – napisati (pesem).

³⁹ A. Jeanroy, "La première génération des troubadours", *Romania*, LVI, 1930, str. 484.

⁴⁰ Gl. *id.*, str. 523.

⁴¹ *Cobla* v jeziku trubadurjev pomeni "kitica"; *coblas unissonans* so kitice, ki skozi vso pesem ohranjajo isto melodično in metrično shemo ter iste rime.

⁴² Dobesedno: "prepir"; sorodna pesniška oblika je *joc partit* (dobesedno: "deljena igra").

⁴³ *Op. cit.*, str. 71.

⁴⁴ Gl. *id.*, str. 67.

⁴⁵ V nasprotju z latinščino; izraz je danes presplošen in zato neuporaben.

⁴⁶ Po pokrajini Limousin (središče Limoges), ki šteje med rojstne kraje trubadurske poezije.

⁴⁷ Gl. *The Troubadours*, Bloomington, 1965, str. 12.

⁴⁸ Elizija, na primer, je v okcitanščini precej pogostejša kakor v stari francoščini.

⁴⁹ Gl. P. Bec, *op. cit.*, str. 65.

LITERATURA

BEC, P.: *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Age*. Avignon, 1970.

BRIFFAULT, R.: *The Troubadours*. Bloomington, 1965.

- CAMPROUX, Ch.: *Joy d'amor*. Montpellier, brez imena založbe, 1965.
- CHAPELAIN, A. le: *Traité de l'amour courtois*. Pariz, Klincksieck, 1974.
- DENOMY, A. J.: "Jois Among the Early Troubadours: its Meaning and possible Source". *Medieval Studies*, XIII, 1951.
- FRAPPIER, J.: *Amour courtois et Table Ronde*. Ženeva, Droz, 1973.
- GUIRAUD, P.: "La joie d'amour (analyse étymologique)". *Hommage à J. Onimus*, Pariz, 1979.
- JEANROY, A.: "La première génération des troubadours". *Romania*, LVI, 1930.
- KÖHLER, E.: "Sens et fonction du terme 'jeunesse' dans la poésie des troubadours". *Mélanges Crozet*, 1966.
- KÖHLER, E.: "Troubadours et jalousie". *Mélanges J. Frappier*, 1970.
- LAZAR, M.: *Amour courtois et 'fin'amors' dans la littérature du XII^e siècle*. Pariz, Klincksieck, 1964.
- NELLI, R.: *L'érotique des troubadours*. Toulouse, Union générale d'éditions, 1974.
- NINNI, F. da: "La fin'amors e l'ideologia dei trovatori". *Studi di letteratura francese*, II, Firenze, 1969.
- PARIS, G.: "Le Conte de la Charrette". *Romania*, XII, 1883.
- RIQUER, M. de: *Los trovadores*. Barcelona, Planeta, 1975.

■ TROUBADOURS, FIN'AMOR: LA PAROLE COMME ÉQUILIBRE DU PHÉNOMÉNAL ET DU CONCEPTUEL

L'article propose une brève analyse du système des valeurs, de la terminologie et du style troubadouresques.

L'auteur explique le terme *fin'amor* (*verai'amor*, *bon'amor*) en vue d'en justifier l'emploi au dépens d'éventuelles alternatives, comme "amour courtois" voire même "courtoisie", termes par ailleurs bien établis dans l'histoire littéraire. L'analyse du concept de la *fin'amor* embrasse la dimension esthétique et la dimension éthique de celle-ci dans leur interaction, soulignant l'importance de l'aspiration de l'amant vers le bien, aspiration déchirée entre l'idéal et la réalité.

Le statut tout particulier du *joy*, aspect fondamental de l'amour troubadouresque, est constaté au sein de celui-ci: le *joy*, défini comme paroxysme de l'amour, ouvre pour un instant fugitif le chemin de l'idéal; le "moment de grâce" fini, le progrès vers l'idéal dépend dorénavant de l'amant lui-même. Dante développera cette idée dans ses dernières conséquences. Une étude étymologique suit l'analyse sémantique du terme *joy*.

Les termes/concepts *joven*, *mezura*, *pretz* et *valor* sont étudiés dans leurs dimensions sociologique, psychologique et éthique.

Les variantes stylistiques du *trobar* (*t. clar*, *t. ric*, *t. clus*) et les formes poétiques principales de la poésie troubadouresque (*cansò*, *tensò*, *sirventès*, *planh*) sont présentées.

L'article termine par quelques remarques sur la langue des troubadours, constatant que la parole occitane du XII^e siècle était la parole édénique de la poésie européenne.

TRUBADURSKI KULT OBLIKE KOT JEZIKOVNEGA EKVIVALENTA LJUBEZNI

Boris A. Novak

Razprava je zgrajena na dvojni analizi staroprovansalske trubadurske lirike 12. in 13. stoletja: po eni strani poskuša izluščiti formalne značilnosti pesniških oblik in zvrsti, po drugi strani pa na podlagi obstoječih lingvističnih, literarnozgodovinskih, socioloških in psihoanalitičnih raziskav poskuša definirati bistvo t. i. »dvorske ljubezni«, da bi dognala, ali obstaja korelacija med formalnimi razsežnostmi pesniškega jezika trubadurjev in naravo njihovega pojmovanja in opevanja ljubezni. Analiza ugotavlja, da je hrepenenje temeljni motor trubadurskega kulta izvoljene Dame in da je predpogoj dvorske ljubezni njena načelna neuresničljivost. Vzporedno s procesom idealizacije Dame se dogaja tudi čedalje močnejša kristalizacija slogovnih tokov (komunikativni trobar leu in hermetični trobar elus) ter diferenciacija pesniških zvrsti, kjer ljubezenska pesem (causo) zavzema hierarhični vrh in so ji druge zvrsti podrejene. Posebne pozornosti so deležni načini vezave kitic s pomočjo rim ter dramatičen razvoj različnih načinov rimanja, ki pomeni začetek in obenem nepreseženi vrhunec umetnosti rime v evropski poeziji. Na podlagi formalne analize kitičnih in pesemskih oblik se odpirata dve možni interpretaciji izvora trubadurske lirike: krščanska liturgična pesniška oblika trop oz. versus ali pa vpliv arabske erotične lirike, konkretno mozarabske pesniške oblike zéjel. Analiza na različnih ravneh ugotavlja, da je umetnost pesmi za trubadurje identična umetnosti ljubezni ter da je razvoj formalnih postopkov v trubadurski liriki 12. in 13. stoletja vzporeden čedalje močnejši idealizaciji izvoljene Dame v razvoju koncepta dvorske ljubezni.

Kot je v vplivni knjigi *Ljubezen in Zahod (L'Amour et l'Occident)* L. 1939 ugotovil Denis de Rougemont, so provansalski trubadurji iznašli ljubezen, kakor jo v Evropi razumemo še danes. K temu dodajamo, da so trubadurji iznašli tudi liriko, kakor jo v Evropi pojmujejo še dandanašnji. Njihova »iznajdba« se seveda ni porodila *ex nihilo*: pri tem so se plodno naslonili na bogato tradicijo arabske ljubezenske lirike in nekatere nastavke znotraj evropske tradicije (erotične razsežnosti v ljudski in vagantski poeziji ter zaradi kulturno-zgodovinske diskontinuitete v srednjem veku okrnjeni spomin na visoke dosežke antične ljubezenske lirike).

René Nelli, avtor minuciozno napisane in dokumentirane študije *Erotika trubadurjev (L'Érotique des troubadours)*, je provansalsko ljubezen definiral na naslednji način: »Pod pojmom 'provansalska Erotika' (ali 'provansalska Ljubezen') razumemo celoto teorij in družbenih ravnanj, ki so na jugu Francije in v različnih evropskih deželah pod vplivom okcidentske kulture (Katalonija, Italija, severna Francija itd.) v obdobju treh stoletij – od začetka XII. do konca XIV. – 'regulirali' seksualno tendenco in dali nov smisel besedi Ljubezen. Ker gre za edino erotiko profanega značaja, ki se je po nastopu krščanstva in izginotju Rimskega imperija uspela uveljaviti v splošni zavesti in uresničiti določen vpliv na človeške navade, zavzema v zgodovini čustev privilegirano mesto med antičnim 'Prijeteljstvom' in neoplatonizmom renesanse.«¹ Pojem provansalske ljubezni obsega dva podrejena in medsebojno nasprotujoča si koncepta: viteško in dvorsko ljubezen (francosko: *amour chevaleresque et amour courtois*). Bistvena razlika med tema dvema oblikama provansalske ljubezni zadeva vprašanje njene realizacije: medtem ko viteška ljubezen ob spoštovanju temeljnega principa *zvestobe* izvoljeni Dami vsebuje tudi možnost realne, fizične združitve ljubimcev, je dvorska ljubezen že *per definitionem* obsojena na nemožnost v realnem življenju. Zanimivo je, da se oba koncepta ujemata pri trditvi, da v zakonu ljubezen ni mogoča. Prvo izmed dvaintridesetih *Ljubezenskih pravil (Les Règles d'Amour)* *Ljubezenskega zakonika (Code d'Amour)* iz knjige Andréja de Châpelaina *De arte amandi (L'Art d'Aimer: O umetnosti ljubezni)* se namreč glasi: »Sklicevanje na poroko ni veljaven izgovor zoper ljubezen.«² Ta znameniti rokopis iz 14. stoletja so našli na začetku 19. stoletja in Stendhal ga je vključil v svoj esej *O ljubezni*. V tem rokopisu so našli tudi razsodbe članic t. i. *Ljubezenskih razsodišč (Cours d'Amour)* iz 12. stoletja, ki so razsojale o ljubezenskih zadevah, dilemah in problemih. Ta razsodišča, ki seveda niso imela juridične, ampak zgolj etično in družabno naravo, so sestavljale slavne dame tistega časa, med drugim kraljica Aliénor Akvitanska, vnukinja »prvega trubadurja« Guilhema, žena francoskega kralja Ludvika VII., po ločitvi od njega pa žena ustanovitelja angleške dinastije Henrija Plantageneta, mati Riharda Levjesrčnega, pokroviteljica trubadurjev, upornica zoper patriarhalni družbeni sistem in ključna srednjeveška referenca feminističnega gibanja v zadnjem času. Dolgo vrsto stoletij, od renesanse naprej, so racionalisti dvomili v obstoj *ljubezenskih razsodišč*, češ da gre zgolj za legendo, dokler ni najdba Châpelainovega rokopisa na zgodovinopisno verodostojen način potrdila njihovo resničnost.

Temeljni motor *dvorske ljubezni* je *hrepenenje* po nedosežni Dami. Impulz za opevanje nikoli videne gospe izvira od »prvega trubadurja«, kakor so imenovali Guilhema, IX. vojvodo akvitanskega (1071 – 1127), ki je svoje prve pesmi napisal okoli l. 1100. Bil je ciničen razuzdanec, najmočnejši človek svojega časa, saj je po posestvih, politični in vojaški sili prekašal francoskega kralja; in vendar je prav on zapisal prve nežne pesmi o lepoti pomladne narave in žensk. Kot da se je, naveličan posvetne moči, odločil za moč, ki ni od tega sveta – za poezijo, glasbo,

umetnost. Motiv nikoli videne ljubezni se pojavi v treh kiticah (4 – 7) skrivnostne pesmi, ki se začenja z verzom: *Farai un vers de dreit nien* – dobesedno: *Naredil bom pesem o čistem ničū oziroma iz čistega ničā.* Spričo uporabe negativnih kategorij je to pesniško besedilo, s katerim se začenja evropska lirika v današnjem pomenu besede, domala »mallarméjevsko«. (Nekateri literarni zgodovinarji trdijo, da ta nenavadna pesem sodi v humorno-satirično pesniško zvrst, imenovano *devinalh* – *uganka*.) Uvodno kitico navajamo v originalu, nakar sledi celotno besedilo v slovenskem prevodu (vse tu citirane pesmi je iz stare provanalsčine prevedel avtor pričujoče študije):

*Farai un vers de dreit nien:
non er de mi ni d' altra gen,
non er d' amor ni de joven,
ni de ren au,
qu' enans fo trobatz en durmen
sobre chevau.³*

* * *

*O čistem ničū pojem spev:
ne sebe ne sveta ne bom načel,
ljubezni in mladosti ne bom pel,
saj sem sred spanca
ta nič opevati začel
na hrbtu vranca.*

*Ne vem, kdaj je moj rojstni dan,
nisem vesel ne poklapan,
tu nisem tuj in ne doma,
drugače pač ne znam,
saj vila me ponoči je povila, tam
visoko vrh gorā.*

*Ne vem, kdaj bdim in kdaj so sanje,
naj mi kdo rāzloži to stanje.
Srce se krči v bežanje
od strašne teže;
požvižgam se na vse te marnje,
zares, prisežem!*

*Bolan sem, vidim se v trugi,
o smrti vem samo od drugih;
k zdravniku moram v tej muki,
a h kateremu?
Če gre na bolje, k dobremu, in k slabemu,
če gre po zlu.*

Imam dekle, ne vem pa, kdo je,
oči je ne poznajo moje;
od nje ne slasti ne zlo ne pólje,
in tako je prav,
noben Norman in ne Francoz v mojem
gradu nimata zabav.

Ne da bi jo poznal, jo ljubim,
nič mi ni storila, nisem je poljubil;
brez nje je, kot da sem izgubil
le spominsko peno,
saj lepšo bom od nje zasnuvil
in bolj dragoceno.

Ne vem, kje ona je doma,
na ravnem ali vrh gorá;
ranila me je do srca,
kar trpim molčeč;
in žalostí me, ko ostaja,
jaz pa odhajam preč.

Končal sem spev, ne vem, o čem;
posredoval ga bom ljudem:
in moj tolmač naj ta problem
prenese v Anjou,
za tistega, ki išče ključ o vsem,
kar skriva se na dnu.

Kljub Guilhemovemu impulzu je osnovni model trubadurske lirike vzpostavil Jaufré Rudel, pripadnik druge generacije trubadurjev (prva polovica 12. stoletja) s svojo znamenito *Pesmijo o daljni ljubezni*. Zaradi dejstva, da je ta pesem tudi v formalnem smislu zgledna za trubadursko liriko, navajamo v celoti tudi provansalski original:

<i>Lanquand li jorn son lonc en mai</i>	<i>Ko se podaljša majski dan,</i>	<i>A</i>
<i>m'es bels douz chans d'auzels de loing,</i>	<i>je lep glas ptičev iz daljave.</i>	<i>B</i>
<i>e quand me sui partitz de lai</i>	<i>In ko sem daleč, me navda</i>	<i>A</i>
<i>remembra-m d'un'amor de loing.</i>	<i>spomin ljubezni iz daljave.</i>	<i>B</i>
<i>Vauc, de talan enbrocs e clis,</i>	<i>In grem, v ris željá zaklet,</i>	<i>C</i>
<i>si que chans ni flors d'albespis</i>	<i>in bolj kot pesem ali cvet</i>	<i>C</i>
<i>no-m platz plus que l'invern gelatz.</i>	<i>me potolaži zimski mráz.</i>	<i>D</i>

<i>Jamais d'amor no-m gauzirai</i>	<i>Užitek mi ne bo nikoli znan,</i>	<i>A</i>
<i>si no-m gau d'est'amor de loing,</i>	<i>če ne spoznam ljubezni iz daljave,</i>	<i>B</i>
<i>que gensor ni meillor non sai</i>	<i>saj ni noben občutek bolj dognan</i>	<i>A</i>
<i>vas muilla part, ni pres ni loing.</i>	<i>in zvišen, blizu ali sred daljave.</i>	<i>B</i>
<i>Tant es sos pretz verais e fis</i>	<i>Resnična je, da bi prehodil svet</i>	<i>C</i>
<i>que lai el renc dels sarrazis</i>	<i>in bi zavoljo nje bil njet</i>	<i>C</i>
<i>fos eu, per lieis, chaitius clamatz!</i>	<i>med Saraceni na neskončni čas.</i>	<i>D</i>

<i>Iratz e gauzens m'en partrai qan veirai cest'amor de loing, mas non sai coras la-m veirai car trop son nostras terras loing. Assatz i a portz e camis E, per aisso, non sui devis... Mas tot sia cum a Dieu platz!</i>	<i>Vesel in strt odšel od nje bom stran, A ko bom uzrl ljubezen iz daljave, B ne vem pa, če bo kdaj prišel ta dan, A saj so med nama tolike daljave B in toliko koraki in ves svet, C jaz pa ne morem čez ta širni led... C Naj bo tako, kot hoče Božji glas! D</i>
<i>Be-m parra jois qan li qerrai per amor Dieu, l'amor de loing; e, s'a lieis plai, albergarai pres de lieis, si be-m sui de loing! Adones parra-l parlamens fis gaud, drutz loindas, er tan vezis e'ab bels digz jauzirai solatz.</i>	<i>In ko nagovorim, predan A ljubezni do Boga, ljubezen iz daljave, B za vekomaj ob njeno stran A bom legel, ki sem iz daljave! B In bo dvogovor tekel kakor med. C Ljubimec daljni, blizu spet in spet, C bom z njenih ustnic pil besedno slast. D</i>
<i>Ben tenc lo Seignor per verai per q'ieu veirai l'amor de loing; mas, per un ben que m'en eschai, n'ai dos mals, car tant m'es de loing... Ai! car me fos lai peleris si que mos fustz e mos tapis fos pelz sieus bels huoills remiratz!</i>	<i>Resničen je Gospod, ki da A mi videti ljubezen iz daljave; B za dar sem dvakrat kaznovan, A saj ona biva sred daljave. B Kako bi rad priromal v njen svet, C da bi uzrla mojo palico in sled, C in da bi gledal njen obraz! D</i>
<i>Dieus, qe fetz tot qant ve ni vai e fermet cest'amor de loing, me don poder, qu-l cor'eu n'ai, q'en breu veia l'amor de loing veraiamen, en locs aizis, si qe la cambra e-l jardis mi resembles totz temps palatz!</i>	<i>Bog, stvarnik čudežev sveta A in te ljubezni iz daljave, B mi podeljuje moč srca, A da bom uzrl ljubezen iz daljave, B na kraju, ki me vleče kot magnet, C saj njeno sobo in vrt prevzet C doživljam kot palačo, ves ta čas. D</i>
<i>Ver ditz qui m'apella lechai ni desiran d'amor de loing, car nuills autre jois tant no-m plai cum jauzimens d'amor de loing. Ma so q'ieu vuoill m'es tant ahis q'enaissi-m fadet mos pairis q'ieu ames e non fos amatz!</i>	<i>Prav pravijo, da sem željan A in lakomen ljubezni iz daljave. B Noben užitek ni tako močan, kot je občutenje ljubezni iz daljave. B A cilj želja mi je odvzet C tako je hotel hoter, da zaklet C jo ljubim, ne da bi bil ljubljen tudi jaz! D</i>
<i>Ma so q'ieu vuoill m'es tant ahis! Totz sia maudit lo pairis qu'm fadet q'ieu non fos amatz!¹</i>	<i>A cilj želja mi je odvzet! C Tako je hotel hoter, ki naj bo preklet, C da ljubim, ne da bi bil ljubljen tudi jaz! D</i>

Za zvočno in pomensko učinkovanje te pesmi je bistveno obsesivno ponavljanje formulacije *ljubezen iz daljave (l'amor de loing)*, ki karseda poudari fizično razdaljo in čustveno bližino ljubezni.

Kitično organizacijo, kjer so vse kitice pesmi temeljile na enaki razporeditvi rim, obenem pa so se iz kitice v kitico ponavljale tudi enake rime, so trubadurji imenovali *canso unisonans* – *enako zvoneča pesem*. Ta strogi način rimanja so doživljali kot ideal lirike. (Spričo drugačne na-

rave jezika in dejstva, da slovenski pesniški jezik ne prenese velikega števila ponavljajočih se rim, je tovrstne pesmi težko prevajati v slovenščino.) Manj strog in evfonično sklenjen je princip, znan pod imenom *canso singulars* – *enkratna pesem*, kjer so vse kitice pesmi sicer zgrajene na enaki razporeditvi rim, vendar se rime po zvenu razlikujejo od kitice do kitice.

Med obema diametralno nasprotnima principoma organizacije kitic obstaja tudi pahljača vmesnih možnosti: *coblas doblas* (*dvojne kitice*) označujejo princip, kjer po dve zaporedni kitici (prva in druga, tretja in četrta itd.) temeljita na enakih rimah; *coblas ternas* (*trojne kitice*) označujejo princip, kjer se enake rime pojavljajo v treh zaporednih kiticah – prvi niz rim v prvi, drugi in tretji kitici, drugi niz rim v četrti, peti in šesti kitici itd.; pri *coblas quaternas* (*četrtnih kiticah*) enako zveneče rime pokrivajo štiri zaporedne kitice itd.

Cobla esparsa označuje izolirano kitico, ki ne pripada nobenemu širšemu pesniškemu besedilu, se pravi enokitično pesem.

Cobla tensonada je dialogizirana kitica, ki se pogosto uporablja v dialoških pesniških zvrsteh, imenovanih *tenso* (izraz je v sorodu z latinsko besedo *tenzija*), *partimen* ali *joc partit*.

Domnevno biografsko ozadje *Pesmi o daljni ljubezni* nakazuje *vida* – Rudelov življenjepis, ki se glasi takole:

»Jaufré Rudel je bil zelo plemenit človek, princ blajski (*Blaia*). In se je zaljubil v princeso iz Tripolija, ne da bi jo kdaj videl, zaradi lepih stvari, ki jih je o njej slišal od romarjev iz Antiohije. In o njej je napisal mnoge lepe pesmi z lepimi melodijami in revnimi besedami. V želji, da bi jo videl, se je podal na pot čez morje. Na ladji je zbolel in ko so ga v Tripoliju izkrcali in ga odpeljali v neko opatijo, je bil videti mrtev. Ko je princesa to slišala, je prišla do njegovega vzglavja in ga vzela v naročje. In on je začutil, da je ob njem princesa in takoj je prišel k sebi in se zahvalil Bogu, ki mu je podaril še toliko življenja, da jo je lahko videl. In tako je umrl v njenem naročju. Ona pa ga je z velikimi častmi dala pokopati poleg Templja ter je še istega dne postala nuna zaradi bolečine, ki jo je povzročila njegova smrt.«

Pravzaprav je o Jaufréju Rudelu le malo znanega. Ve se le to, da je bil plemič visokega ranga in da je l. 1147 odrinil na križarsko vojno, iz katere se verjetno ni vrnil. Vsi drugi »podatki«, ki jih zveemo iz njegove *vide*, pa so najbrž povzeti iz same pesmi. Kljub tej mitologizaciji – ali pa prav zaradi nje – je ta zgodba dolga stoletja navdihovala mnoge nesrečne ljubimce in umetnike (med drugim Petrarco, Heineja, Roberta Browninga in Edmonda Rostanda).

Nemški literarni zgodovinar Dietmar Rieger je v sijajni razpravi *Staroprovansalska lirika* (1983)⁵ fenomen trubadurske daljne ljubezni s sociološkega stališča interpretiral kot prevajanje nepresegljive socialne razlike med zaljubljenecema v nedosežno zemljepisno razdaljo. Rieger zagovarja zanimivo tezo, da predstavlja trubadurska lirika pesniško arti-

kulacijo družbenih aspiracij nižjega plemstva, predvsem vitezov, ki so bili v 12. stoletju skoraj povsem deklasirani, kar se je med drugim poznalo tudi po močno omejenih možnostih, da bi prek poroke prišli do ženske. Trdi, da je vrednostni sistem trubadurjev s svojo kultiviranostjo bistveno prispeval k mehčanju skrajno zaostrenih razmerij v srednjeveški družbi 12. in 13. stoletja. Ni naključje, da so trubadurji doživljali sebe kot *jovens, mladost*: pod neznosno pezo hierarhizirane fevdalne družbe, utemeljene na principu patriarhalne moči, so terjali zase pravico do drugačnega čutenja sveta in medčloveških odnosov, predvsem odnosov med spoloma. Rieger dokazuje to tezo s primerom Rudelove *Pesmi o daljni ljubezni*.

Tudi René Nelli poudarja, da je *dvorska ljubezen* značilna za nižje plemiče, katerim so bile dame iz visokega plemstva nedostopne. Ključna značilnost *dvorske ljubezni* po Nelliju je torej nezmožnost njene družbene realizacije. Trubadurji naj bi bili prvi, ki so v vrednostni sistem srednjeveške patriarhalne družbe vnesli »ženski« način čutenja. Zato so se jim baroni kot predstavniki viteške ljubezni na začetku posmehovali, pozneje pa so prevzeli trubadurski način »*dvorjenja*«, saj je pri damah očitno užival naklonjenost. Nelli takole definira razliko med *viteško* in *dvorsko ljubeznijo*: »*Ker pri trubadurjih ljubezen nikoli ni bila odvisna od vojaške veljave, se niti najmanj niso sramovali ljubiti brez slave, če je le strast zanje postala vir duhovnega zanosa in poezije. (...) Vitezi so morali ljubezen zaslužiti z vojaškimi podvigi, medtem ko je za pesnike ljubezen bila kvaliteta sama njihovega čustva.*«⁶

Princip agresivne vojaške in politične moči prihaja nazorno do izraza v predhodni ali celo sočasno nastajajoči epski poeziji, zato ni naključje, da so trubadurji čutili prezir do epike in povzdigovali liriko kot najvišji izraz *dvorske ljubezni*. Kot poudarja Henri-Irénée Marrou, se zdi, »*kot da je dvorska ljubezen prezirljivo zavračanje zadeve zgolj na zadovoljevanje seksualnega nagona, kot da je sublimacija, poduhovljenje elementarnega elana.*«⁷ Res je sicer, da je ena izmed bistvenih razsežnosti *dvorske ljubezni castitatz, čistost, čednost*.

Koncept *dvorske ljubezni* je upravičeno vzbudil veliko zanimanje psihoanalitikov. Jacques Lacan v *Etiki psihoanalize* posveti temu fenomenu poglavje s pomenljivim naslovom *Dvorska ljubezen v anamorfozi*. Socijalne razlike se mu zdijo nebstvene, pač pa enako kot zgoraj omenjena predstavnika socioloških teorij (Nelli in Rieger) tudi Lacan poudarja, da je *dvorska ljubezen* že *a priori* nemogoča: »*Nedosegljivost objekta je načelne narave, ne glede na to, kakšen je družbeni položaj tistega, ki deluje v tem registru – nekateri so po svojem rojstvu služabniki, sirvens, tako kot, denimo, Bernard de Ventadour, sin nekega služabnika na gradu Ventadour, ki je bil trubadur. Damo lahko, glede na njen pesniški položaj, opevamo le, če postavimo neko pregrado, ki jo obkroža in osamlja.*«⁸

Avtor pričujoče analize si je kljub zanimanju za literarnozgodovinske, sociološke in psihoanalitične teorije zadal drugačno nalogo: poskušati

ugotoviti, ali obstaja korelacija med naravo jezika trubadurjev na ravni formalne organizacije pesniškega besedila (ritma, evfonije rim, kompozicije pesmi itd.) in naravo trubadurske ljubezni. Natančneje: ali je razvoj formalnih postopkov v trubadurski liriki 12. in 13. stoletja vzporeden razvoju koncepta ljubezni pri trubadurjih?

Iz ugotovitve o nemogoči naravi *dvorske ljubezni* bi lahko sklepali, da so trubadurji realizirali ljubezen le skozi pesem. Zato so že zgodaj postavili enačbo, da je *l'art d'amor* (umetnost ljubezni) enaka *l'art de trobar* (umetnosti pesnjenja).

Trubadurji so torej vzpostavili nov pojem ljubezni, ki so ji rekli *prefinjena ljubezen* (*fin' amors*). Eden izmed bistvenih pojmov trubadurske kazuistike ljubezni je bila *mera* (*mezura*); manj znani trubadur Aimeric de Belenoi jo je definiral na naslednji način: »*Ko dama izvleče roko iz rokavice, zlomi ključavnico svojega srca in tja postavi varuha ljubezni, mero.*«⁹ Tudi pojem *užitka* (*joi*) je pri trubadurjih izrazito poduhovljen; ta beseda se torej po svojem pomenu precej razlikuje ob francoske besede *joi*: če francoski izraz *joi* prevajamo kot *veselje* ali *užitek*, bi provansalski *joi* morali prevajati kot *radost*.

Tovrstna ljubezen je »*prihajala do besede*«¹⁰ skozi dvorjenje (*cortezia*). Izraz »*priiti do besede*«¹⁰ je tu povsem dobeseden: za trubadurje ljubezni ni bilo zunaj besede.

Naša analiza sovpada z ugotovitvami Paula Zumthorja, ki je v vplivni knjigi *Essai de poétique médiévale* (1972) ugotovil: »*Peti, kar pomeni ljubiti (et vice versa), dejanje brez objekta... poraja svoje lastno substantiviranje, pesem, ki je ljubezen (et vice versa). (...) Dama ni nič bolj objekt diskurza, kot je jaz njegov subjekt: ne več ne manj kakor na ravni sintakse. Pesem vsebuje damo, ki je na elementarni ravni njena formalna in semantična komponenta...*«¹⁰

Trubadurska »*služnost* (*servir*)«¹⁰ Ljubezni je imela za posledico, da je izvoljena Dama pridobila attribute gospodarice – oziroma točneje: gospodarja. Konvencionalna formula za nagovor Dame se je namreč glasila *Midons*, kar dobesedno pomeni *Moj gospodar*. Nenavadno je, da je ta formulacija moškega spola. K sociološkim interpretacijam nagnjeni teoretiki razlagajo to nenavadno lingvistično dejstvo s strukturo srednjeveške družbe: v trenutku, ko ženska postane predmet kulta, naj bi znotraj konteksta patriarhalne družbe pridobila attribute fevdalnega gospoda, se pravi moškega.

Seveda pa ne smemo sklepati, da je bil realni položaj žensk v srednjem veku dejansko tak, kot to kaže idealizirana trubadurska podoba Dame. Prav obratno! Med resničnim položajem žensk in trubadursko idealizacijo, ki jo lahko upravičeno označimo kot ideološko, zija globok prepad, ki ga ni lahko pojasniti. Kljub ideološkemu slepilu pa gre trubadurjem zasluga, da so prvi v Evropi sploh artikulirali problem žensk.

Daljnosežni vpliv pojma provansalske ljubezni se med drugim kaže v svojevrstni semantiki francoske besede *amour*. Vendar etimologija natančno kaže, da ta beseda, ki jo ves svet doživlja kot tipično francosko, po izvoru in pomenu ni francoska, temveč provansalska (okcitanska). Po

pravilih fonetičnega razvoja latinščine v romanske jezike bi namreč latinska beseda za *ljubezen* – *amor* – morala v francoščini dati obliko *ameur*, in sicer po vzorcu, ki ga lahko ilustriramo z naslednjimi znanimi primeri: latinska beseda *dolor* (*bolečina*), genitiv *doloris*, akuzativ *dolorem*, da v francoščini *douleur*; latinska beseda *color* (*barva*), gen. *coloris*, ak. *colorem*, da v francoščini *couleur*; latinska beseda *flos* (*cvet*), gen. *floris*, ak. *florem*, da v francoščini *fleur* itd. Besedna oblika *ameur* se je dejansko uveljavila v francoščini, vendar jo dandanašnji srečamo samo v dialektu Pikardije, in sicer v smislu banalne fizične ljubezni. Francoščina pa dolguje svojo lepo in očarljivo besedo *amour*, v kateri je čutnost kultivirana in poduhovljena, provansalskemu jeziku, predvsem trubadurski liriki. V staroprovansalsščini (*ancienne langue d'oc*) so namreč to besedo pisali enako kakor v latinščini (*amor*), vendar so že v srednjem veku ozki O izgovarjali kot /U/; skupaj s provansalskim pojmom ljubezni severnofrancoski trubadurji (*truverji: trouvères*) prevzamejo tudi provansalsko izgovorjavo te besede. In tako dobimo v francoščini *amour*.

Francoska beseda *trouvère* je kalkirani prevod provansalske besede za *trubadurja* – *trobador*. Kar zadeva etimološki izvor tega izraza, je najbolj uveljavljena razlaga, da beseda *trubadur* izhaja iz provansalskega glagola *trobar* – *najti*. *Trobador* je torej *najditelj* in *iznajditelj*, umetnik, ki *iz-najde* pesniško besedilo in ustrezno melodijo. Že izvor besede torej označuje, kako so trubadurji doživljali svojo umetnost – kot *iznajdljivost*, *invencijo*, *ustvarjalnost*.

Mimogrede: današnje razširjeno mnenje, da je trubadur sam izvajal svoje pesmi, je zgrešeno; trubadur je bil avtor, njegove pesmi pa je pred občinstvom pel izvajalec, ki se je imenoval *joglar* (francosko *jongleur*, od tod izvira tudi današnja beseda za cirkuškega *žonglerja*).

Jacque Drillon je v knjigi *Eureka* natančno in lucidno analiziral in katalogiziral izjemno bogato genealogijo in semantiko glagola *trouver*, ki pomeni francoski ekvivalent provansalskemu glagolu *trobar*. Iz starogrškega glagola *trepein* (*obračati*) se razvije samostalnik *tropos* (*preobrat*, *trop*) ter njegova latinska varianta *tropus*, ki poleg grškega pomena označuje tudi *podobo*. Starogrški *tropos* ustvari celo vrsto besed, kot so npr. *tropaion* (*trofeja*), *tropologia* (*figurativni govor*), *entropia* (*zmeda*, *kaos*) in *tropikos* (*ki zadeva spremembe*), v nadaljnjem razvoju evropskih jezikov pa tudi besedo *heliotrop* ali splošno znano zemljepisno oznako *tropski*, medtem ko latinski *tropus* sčasoma pridobi pomen *speva*, razvije pa tudi glagole *contropare* (*primerjati*), *attropare* (*govoriti v tropih*) in *tropare* (*sestavljati napev ali spev*, *iznajti*, *morda obračati se*), v nadaljnjem razvoju romanskih jezikov pa tudi *trobador* in *trouvère*.¹¹

Pri tem ne gre le za etimološko vprašanje, temveč tudi za literarnozgodovinsko vprašanje izvora trubadurske umetnosti. Zbirka dvajsetih pomembnih rokopisov, nastalih že sredi 9. stoletja in prepisanih v opatiji Saint-Martial (Limoges) sredi 10. stoletja, pripada zvrsti, imenovani *tropi*, ki jo Henri-Irénée Marrou definira kot »*neodvisen lirski tekst* (*kos – pièce*), *vstavljen v notranjost liturgije*«¹². Gre za rimane silabične

verze (kjer ritem temelji na številu zlogov), pri katerih je nenavadno, da imajo obenem tudi močan akcentuacijski značaj (kjer ritem temelji na mreži naglasov), saj je možno izluščiti menjavanje naglašanih in nenaglašanih zlogov; temeljna kitična sestava (AAAB) pa sovпада z osnovno sestavo kitic prvih trubadurjev. Pesnik tropov se je imenoval *tropar*, kar nenavadno spominja na ime poznejših trubadurjev, še bolj pa na njihovo dejavnost: glagol *pesniti* ter samostalnik *pesništvo* se v provansalsščini glasita – *trobar*.

Iz tropov se je v Akvitaniji razvila glasbeno-pesniška zvrst, ki se je imenovala *versus* in ki je očitno vplivala na pomen provansalske besede *vers*, kar ne pomeni verza, kot bi na prvi pogled domnevali, temveč – *pesem*. *Vers* je zgodovinsko prvotna, zvrstno še neizdiferencirana pesniška oblika začetkov trubadurske lirike. Poleg prevladujočega ljubezenskega sporočila vsebuje na tematski ravni tudi druge razsežnosti (družbene, elegične, humorne itd.), tako da predstavlja vseobsegajočo embrionalno obliko, iz katere se postopoma razvijajo vse zvrsti trubadurske lirike. Vseh enajst ohranjenih pesniških besedil »prvega trubadurja«, Guilhema, IX. vojvode akvitanskega, sodi pod to splošno oznako *vers*.

Nenavadno je, da so evropski začetki tako znanega pojava, kot je rima, še zmeraj zaviti v meglo in doživljajo različne literarnozgodovinske interpretacije. Sam izraz *rima* po vseh verjetnosti izvira iz besede *ritem*. Oznaka se je najprej pojavila v zvezi s tistimi pesniškimi besedili v srednjeveški latinščini, ki so v nasprotju z *metrično* (na tradicionalni kvantitativni metriki zgrajeno) poezijo temeljile na večji ritmični funkciji mreže naglasov, zato so jo imenovali *ritmična* poezija. Poleg evfonične funkcije rima namreč opravlja tudi izrazito ritmično vlogo, saj močno zaznamuje verzno končnico (klavzulo), ki – še posebej v silabični verzi-fikaciji, značilni za romanske jezike – bistveno soustvarja ritmično podobo verza.

Rima je zven, odmev besed, soodmevajoča končnica verzov, skupni imenovalec besede in zvoka, pesniškega besedila in glasbe. Glasovna ekvivalenca med končnicami besed pa le še bolj poudari njihovo kompleksno semantiko, nenadejano pomensko podobnost, ki po drugi strani dodatno osvetli njihovo pomensko različnost. Rima torej ni zgolj zvočna vinjeta, zvončkljajoči okras na koncu verza, temveč strateško mesto, semantični vozle, ki vzpostavlja bogato sporočilo, povsem nemogoče zunaj polja konkretne pesmi.

Obstajata dve diametralno nasprotni teoriji o začetkih rime v evropski poeziji: prva zagovarja rojstvo rime iz ponavljanja besed v krščanski liturgiji, druga pa vpliv arabske lirike, ki je rimo poznala že pred evropsko. Zanimiva je tudi tretja, kompromisna varianta, po kateri naj bi Arabci prevzeli rimo iz ponavljanja besed v bogoslužju vzhodne krščanske cerkve, nato pa naj bi jo »vrnili« Evropsi, tokrat zahodni.

Najbolj preprost način rimanja so seveda zaporedne rime. Trubadurska lirika se začne s tem elementarnim načinom kitične organizacije pesniškega besedila, kakor je razvidno iz naslednje pesmi, enega izmed enajstih ohranjenih lirskih biserov »prvega trubadurja«, Guilhema:

*Companho, farai un vers qu'er covinen,
et aura-i mais de foudatz no-i a de sen,
et er totz mesclatz d'amor e de joi e de joven.*

*E tenhaz lo per vilan, qui no l'enten,
qu'ins en son cor voluntiers res non l'apren:
greu partir si fai d'amor qui la trob'a son talen.*

*Dos cavals ai a ma sselha, ben e gen;
bon son ez ardit armas e valen;
mas no-ls puesc tener amdos, que l'uns l'autre non consen.¹³*

Dobesedni prevod:

Prijatelji, spesnil bom pesem, ki bo primerna, / in v njej bo več norosti kot modrosti, / in bo ena sama mešanica ljubezni, radosti in mladosti.

Za kmeta imejte vsakogar, kdor je ne razume / in se je prostovoljno ne nauči na pamet: / težko je zapustiti ljubezen tistemu, kdor jo najde po svoji želji.

Za svoje sedlo imam dva konja, dobra in mila: / dobra sta in spretna v bojevanju in plemenita, / vendar obeh ne morem obdržati, saj se medsebojno ne prenašata.

Zgornja transkripcija Jacquesa Roubauda in Dietmarja Riegerja, dveh velikih strokovnjakov za trubadursko liriko, je v prvem verzu morda zgrešila pomen; začetno vrstico, ki obenem služi kot naslov pesmi, je Gérard Zuchetto transkribiral na naslednji način: *Companho, farai un vers pauc covinen*, kar pomeni: *Prijatelji, spesnil bom pesem, ki ni najbolj primerna*.¹⁴ To razumevanje uvodnega verza Guilhemove pesmi se nam zdi bolj primerno zaradi celotnega tona pesmi, kjer dva konja po vsej verjetnosti pomenita dve ljubici.

Pesem obsega devet trivrstičnih kitic, skupaj 27 verzov, ki so vsi povezani z isto rimo. Gre torej za relativno dolgo monorimno pesem. Ta princip evfonične vezave verzov in kitic je bil v tedanji poeziji pogost. V epski poeziji je temu postopku ustrezala vezava verzov v *laisses*, verzne odstavke neenakomernega obsega, kjer so bile vse vrstice povezane z isto asonanco ali rimo. Lirska poezija je zaradi povezave z glasbo seveda zahtevala členitev besedila na kitice z enakim obsegom in pogosto tudi z enakimi rimami.

Princip ponavljanja rim skozi celotno besedilo ostane v nadaljnjem razvoju trubadurske lirike eden izmed idealov evfonije, vendar ne gre več za monorimne kitice, temveč za kitice, zgrajene na menjavanju dveh, treh ali več rim.

Narava *tropov* oz. *versusa* je glavni argument tistih literarnih zgodovinarjev, ki zagovarjajo evropski, se pravi latinski izvor trubadurskih pesniških oblik, nasproti tako imenovani arabski hipotezi, ki jo zagovarjajo mnogi poznavalci, z najbolj prepričljivimi dokazi pa jo je podprl

znameniti španski medievalist Ramón Menéndez Pidal v vplivnem delu *Arabska in evropska poezija* (1941).

V nasprotju z mnogimi drugimi teoretiki, ki razmerje med arabsko in evropsko srednjeveško kulturo obravnavajo na precej spekulativen način, je Menéndez Pidal oprl svoje teze na primerjalno analizo metrike: ugotovil je, da so nekatere pesniške oblike v zgodnji srednjeveški poeziji iberškega polotoka nenavadno podobne kitičnim oblikam prvih trubadurjev. Gre za mozarabske pesniške oblike (izraz *Mozarabec* pomeni v arabščini *arabiziran: musta'rib*), ki so pod vplivom arabskih verznihih obrazcev nastajale za časa mavrske okupacije Španije (predvsem v Andaluziji) in predstavljajo zanimiv primer sinteze arabske (islamske), španske (krščanske) in judovske kulture. Ena izmed arabskih kitičnih oblik andaluzijske poezije, ki jo Španci imenujejo *zéjel*, ima v svoji temeljni varianti verzno sestavo AAAB, ki jo nato srečamo tudi v trubadurski poeziji. (Spomnimo se: na isti strukturi temeljijo tudi zgoraj omenjeni tropi iz krščanske liturgije.) Menéndez Pidal povezuje to strukturno sovpadanje z zgodovinskim dejstvom, da se je "prvi trubadur" Guilhem udeležil križarske vojne proti Mavrom v Španiji, od koder naj bi domov prinesel tudi omenjeno pesniško obliko.

Zéjel (arabska izgovorjava: *zadžal*) ima v prvobitni obliki tri elemente:

- (1) monorimni tristih (špansko *mudanza = mutacija*),
- (2) verz z drugačno rimo (*vuelta = obrat*), ki se rima na
- (3) refren (*estribillo*), ki ima ponavadi 2 verza.

Sorodna *zéjelu* je oblika z imenom *muwaxxaha* (*muwaššaha*). Pravzaprav je *zéjel muwaxxaha* v andaluzijskem (torej nečistem) arabskem dialektu. Pogoste so namreč pesmi, kjer se mešajo arabske, romanske in hebrejske besede. Izumitelj obeh oblik je pesnik Muqaddam, »*el ciego de Cabra* (slepac iz Cabre)«, kraja v bližini Cordobe, ki je živel na prelomu 9. in 10. st. Mojster *zéjela* je bil Ibn Quzmán, ki je živel od konca 11. do srede 12. st. Ta andaluzijska oblika je doživela veliko priljubljenost v vsem arabskem in muslimanskem svetu. Prvotno je šlo za obliko ljubezenske lirike, pozneje pa so jo uporabljali tudi za religiozna sporočila (mistik Mohidín na prelomu 12. in 13. stoletja). Enako srečno usodo je doživel *zéjel* na Zahodu, v vsem romanskem svetu. Kakor je dokazal Ramón Menéndez Pidal, so prvi trubadurji uporabljali to kitico. Argument zagovornikov avtohtonega razvoja trubadurske lirike iz latinskih monorimnih tristihov, češ da prvotna kitica trubadurjev nima refrena, je Pidal ovrget z dejstvom, da tako v arabski liriki kot v poeziji romanskih jezikov obstajajo variante *zéjela* brez *estribilla* (refrena). V čem je razlika med tema dvema variantama *zéjela*? *Mudanzo* je pel solist, *vuelta* pa je bila znak, naj zbor začne peti *estribillo*, ki ima enako rimo kakor *vuelta*. Raba refrena je značilna za ljudsko, kolektivno umetnost. Ko *zéjel* prevzamejo trubadurji, pa zaradi bolj individualiziranega pesniškega govora ter ožjega in bolj elitnega okolja "odjemalcev" *estribillo* odpade!

Ena izmed Guilhemovih pesmi temelji na sestavi *zéjela* brez *estribilla*:

<i>Pos de chantar m'es pres talenz,</i>	A
<i>farai un vers, don sui dolenz:</i>	A
<i>mais non serai obediens</i>	A
<i>en Peitau ni en Lemozi.</i>	X

<i>Qu'era m'en irai en eisil;</i>	B
<i>en gran paor, en gran peril,</i>	B
<i>en guerra laisserai mon fil;</i>	B
<i>faran li mal siei vezi.</i>	X

<i>Lo departirs m'es aitan greus</i>	C
<i>del seignorage de Peiteus!</i>	C
<i>En garda lais Folcon d'Angeus</i>	C
<i>tota la tera son cozi.</i> ¹⁵	X

Dobesedni prevod:

Ker me je prevzela želja po petju, / bom spesnil pesem, ki me boli: / nikoli več ne bom služil (ljubezni) / ne v Poitersu ne v Limousinu.

Šel bom v izgnanstvo, / v velik strah, v veliko pogubo; / v vojni bom izgubil sina; / njegovi sosodje mu bodo storili zlo.

Težko je zame slovo / od gospostva v Poitersu; / pod varstvom Folcona iz Angeusa / puščam vso zemljo in njegovega bratranca.

V sorodu z *zéjelom* je tudi italijanska *ballata*, ki je zgrajena na kitici, katero italijanska verzologija imenuje s pomenljivim *ballata* oz. *strofa zagialesca*. Vzdušje in ritem *ballate* je mogoče razbrati že na podlagi samega imena te italijanske pesniške oblike, ki je cvetela v visokem srednjem veku: izhaja namreč iz glagola *balare* - *plesati*! Gre torej za plesno pesem, kar prihaja do izraza tudi v kompoziciji te oblike. *Ballato* in *strofo zagialesco* je rad za svoja religiozna sporočila uporabljal tudi frančiškanski pesnik Jacopone da Todi (13. stoletje).

V osnovnih obrisih si oglejmo prvotno in obenem najbolj preprosto zvrst *ballate*, ki je v italijanščini znana kot *ballata antica* (starodavna *balatta*) ali *canzone a ballo* (plesna pesem), v provansalsščini pa kot *dansa* (ples). Ugotovili bomo, da temelji na povsem enaki strukturi kot morabski *zéjel*.

Ima tri prvine:

(1) uvodna verza funkcionirata kot *refren* (ital.: *ripresa*, kar pomeni *obnova*, ali *ritornello*, kar pomeni *pripev*, izvira pa iz glagola *ritornare* - *vračati se*); plešoč i zbor ponovi ta refren po koncu

(2) vsake kitice (ital.: *stanza*), ki je namenjena solističnemu petju; italijanska literarna veda imenuje verze kitice *piedi* (dobesedno: *noge*), kar smo poslovenili kot *korake*. Po treh korakih sledi verz, ki se imenuje

(3) *obrat* (ital.: *volta*), ker z rimo ponovno priključ *refren* (*ripreso*, *ritornello*).

Če *ripreso* oz. *ritornello* označimo s črko X, dobimo naslednjo sestavo:

XX	AAAX + XX	BBBX + XX	itd.
<i>ritornello</i>	<i>piedi - volta</i>	<i>piedi - volta</i>	
<i>ripresa</i>	<i>(koraki)-(obrat)</i>	<i>(koraki)-(obrat)</i>	
<i>(=refren)</i>	<i>stanza + ritornello</i>	<i>stanza + ritornello</i>	<i>itd.</i>

Osnovni verz balatte je *jamski enajsterec (endecasillabo)*.

Iz zgoraj opisane preproste oblike *balatte* se je razvila bolj kompleksna sestava:

xy.yx	ab.ab.ab.bx + xy.yx	cd.cd.cd.dx + xy.yx	itd.
<i>ritornello</i>	<i>stanza ritornello</i>	<i>stanza ritornello</i>	<i>itd.</i>

Vendar je ta shema doživela še nadaljnje izpopolnjevanje v smislu notranjega uravnovešenja sestavnih delov; in končno je nastala struktura tipične italijanske *ballate*:

xy.yx	ab.ab bc.cx + xy.yx	de.de ef.fx + xy.yx	itd.
<i>ritornello</i>	<i>piedi volta ritornello</i> <i>stanza</i>	<i>piedi volta ritornello</i> <i>stanza</i>	<i>itd.</i>

Antonio da Tempo, učenjak iz 14. stoletja, je trdil, da se je iz *balatte* postopoma razvila tudi *kancona*, iz *kancone* pa - *sonet*! Iz *balatti* sorodnih plesnih oblik pa se je začuda rodila tudi *balada*, ki je v nasprotju s poskočnostjo *balatte* temačna, tragično uglasena pesem.

Vrnimo se k pesniškim zvrstem: po vseobsegajočem žanru, ki se je v času »prvega trubadurja« *Guilhema* imenoval *vers*, že druga generacija trubadurjev – *Marcabru*, *Jaufré Rudel*, *Cercamon* itd. – izpelje diferenciacijo in hierarhizacijo pesniških zvrsti in oblik, ta proces pa v poznejšem razvoju trubadurske lirike doživi nadaljnjo kristalizacijo. Naštejmo glavne zvrsti:

Najvišja pesniška zvrst je *canso*, *ljubezenska pesem*. (Pozor: beseda je v provansalsčini ženskega spola, zato jo je v slovenščini težko sklanjati. Iz te provansalske zvrsti in besede se razvije italijanska *kancona* – *canzone*.)

Podzvrsti ljubezenske pesmi sta *pastorela* in *alba* (*pesem svitanica* oz. *jutranjica*, ki upesnjuje jutranje slovo ljubimcev, zato se vsaka kitica konča z besedo *alba*), obe ljudskega izvora.

Če *canso* upesnjuje ljubezen v aristokratskih krogih, kjer je Dama predmet spoštovanja in občudovanja, je *pastorela* zvrst, kjer vitez osvaja mladenko iz ljudstva, včasih tudi na precej nasilen način, kar zgovorno priča o hierarhični sestavi fevdalne družbe in o dejstvu, da so vitezi dame iz visokega plemstva sicer častili, da pa so si čutne užitke privoščili predvsem z ženskami iz nižjih družbenih plasti.

Lep primer *albe* je pesem *Reis glorios, verais lums e clartatz* (*Slavni kralj jasnine in svetlobe*), ki jo je ustvaril Giraut de Bornelh. Prvoosebni lirski subjekt je postavljen v vlogo stražarja, ki ob svitu poskuša prebuditi svojega prijatelja. Uvodna kitica je liturgično uglašena hvalnica svetlobi. Navajamo prve štiri kitice:

*Slavni kralj jasnine in svetlobe,
silni Bog, z močjo zvestobe
pridi mojemu prijatelju na pomoč,
saj ga nisem videl celo noč
in bo kmalu zarja.*

*Ti pa, ki spiš ob njeni strani,
zbudi se, prijatelj, čas je, vstani,
na vzhodu zvezda jutranjica
z žarki nosi luč kot kruta ptica
in bo kmalu zarja.*

*Hej, prijatelj, s pesmijo te kličem,
prosim, zbudi se, ker slišim ptiče,
ki že iščejo nov dan v hosti,
in bojim se strupa ljubosumnosti,
saj bo kmalu zarja.*

*Hej, prijatelj, le poglej skoz okno!
Ko zagledaš zvezde tam visoko,
boš spoznal, kako te zvesto stražim.
če se ne zbudiš, sam usodo dražiš,
saj bo kmalu zarja.*

Posebna podzvrst ljubezenske pesmi je tudi t. i. *descort* (*neskladje*), kjer je tema nesoglasja ali slovesa dveh ljubimcev na formalni ravni poudarjena z neskladjem med besedilom in melodijo, melodijo in ritmom, pomenom in zvenom besed itd. Naprotje *descorta* je *acort* (*skladje*).

Sirventeza (*sirventes*) je zvrst, ki se iz prvotne hvalnice vazala fevdalnemu gospodu (beseda *sirvens* pomeni *služabnik*, zato bi ime lahko poslovenili kot *služno pesem*) razvije v zvrst, ki obravnava družbene probleme, pogosto na kritičen in satiričen način. Zanimivo in pomenljivo je dejstvo, da je vsaka ljubezenska pesem imela pravico do lastne melodije, medtem ko so si sirventeze morale izposojati melodije od predhodno obstoječih ljubezenskih pesmi. (Ohranjena je ena sama sirventeza z lastno melodijo.) Na ta način izraz *sirventes* pomeni *služna pesem* tudi v smislu hierarhije pesniških zvrsti.

Planh (iz latinske besede *planctus*) je *pogrebna žalostinka*.

Dansa ali *balada* je plesna pesem ljudskega izvora.

Devinalh je *uganka*, pesem, ki se pogosto zateka k negativnim kategorijam ali protislovnim izjavam.

Ensenhamen (poduk) je didaktična pesem, ki upesnjuje etične ali profesionalne (literarne oz. glasbene) probleme ter pogosto vsebuje napotke, kako naj *žonglerji (joglares)* izvajajo pesmi trubadurjev in se obnašajo v družbi. Gre torej za neko vrsto trubadurske poetike.

Retroencha je manj pomembna zvrst ne povsem jasnih pravil. Po vsej verjetnosti sam izraz izvira iz imena za ročno harfo. Pri teh pesmih se ista tema vrača na koncu vsake kitice. Zvrst je znana po pretresljivi pesmi, ki jo je Rihard Levjesrčni spesnil, ko je kot ujetnik v Avstriji dolgo čakal na odkupnino. (Zakaj omenjamo Riharda v zvezi s provansalsko trubadursko liriko? Mar ni bil angleški kralj? Bil je angleški kralj, vendar angleščine po vsej verjetnosti sploh ni znal, ker je v Angliji preživel zelo malo časa. Pesmi je pisal v francoščini, omenjeno besedilo pa je ohranjeno tudi v provansalski verziji.)

Tenso, partimen oz. *joc partit* so različna imena za dialoško pesniško zvrst, kjer trubadurji zagovarjajo nasprotna stališča do narave ljubezni. Gre torej za kolektivno delo dveh ali več trubadurjev, njihove pesmi, ki upesnjujejo ljubezensko kazustiko, pa so neprecenljiv vir za razumevanje vrednostnega sistema trubadurjev. Kot primer navajamo enega izmed najlepših *tensov*, ki si je izposodil snov bretonskega cikla legend o kralju Arturju in vitezh Okrogle mize. Zgodba se je najprej pojavila med provansalskimi trubadurji, nato pa jo je francoski *trouvère* Renaut de Beaujeu (mlajši sodobnik Chrétiena de Troyesa) upesnil v viteškem romanu *Le Bel Inconnu (Lepi neznanec)*.¹⁶

Kralj Artur je nekoč na lovu srečal črnega viteza, ki ga je izzval na dvoboj, vendar Artur ni imel meča pri sebi. Ko je že kazalo, da bo kralj ob glavo in kraljestvo, se ga je črni vitez usmilil: ukazal mu je, da mora čez tri dni priti na isto mesto in odgovoriti na uganko: »Kaj imajo ženske najrajši?« Navidezno lahko vprašanje se je izkazalo za trd oreh; ne kraljica ne dvorne dame niso znale pomagati Arturju s pravilnim odgovorom. Zadnjo noč pred usodnim srečanjem je Artur obupano jezdil skozi gozd, ko je nenadoma ob ognju zagledal starko – najgrše bitje, kar jih je svoj živi dan videl! Izkazalo pa se je, da grda čarovnica pozna odgovor na uganko črnega viteza. Ko je Artur hlastno prosil, naj mu zaupa odgovor, mu je postavila pogoj, da jo mora poročiti s svojim najmlajšim in najlepšim vitezom, na kar je kralj s težkim srcem pristal. Odgovor na uganko se je glasil: »Od vseh stvari na svetu imajo ženske najrajši – svobodo!« Ko je črni vitez slišal pravilni odgovor, je zarjul od togote in za vse večne čase odjezdil iz Anglije, kralj Artur pa se je vrnil na dvor. Njegovo veselje je zatemnil spomin na obljubo, ki jo je dal grdi starki. Sklical je viteze Okrogle mize, jim zaupal svoje gorje in jih vprašal, kdo med njimi bi se bil pripravljeno žrtvovati. Vsi vrli junaki so zrli v tla – razen enega: Gawain, najmlajši in najlepši vitez Okrogle mize, je skočil na noge in strumno vzkliknil, da se bo žrtvoval za svojega kralja. Ko je kraljevi sprevid prišel v gozd, je vsem vitezom v spremstvu kar vzelo sapo, saj še nikoli niso videli tako grdega stvora. Le Gawain se je galantno obnašal: kot pravi ženin jo je posadil na konja in na svatbi

plesal z njo, medtem ko so bili vsi drugi kisle volje. Ko sta se umaknila v spalnico, je slednjič napočil trenutek resnice, in tedaj je tudi lepemu vitezu zmanjkalo poguma. Usedel se je v kot in gledal v tla. Nenadoma pa je za hrbtom zaslišal zvonek glas: »Vitez moj, mar se mi ne boste pridružili?« Ko se je ozrl, je osupnil: pred njim je stala prelepa mladenka z zlatimi lasmi do pasu, ki mu je razložila, da jo je hudobni čarovnik začaral v grdo starko in da jo je odrešila vitezova ljubezen... ampak samo na pol: še zmeraj je namreč obsojena na žalostno usodo, da bo polovico dneva preživela kot grda starka. Če bi pa Gawain pravilno odgovoril na njeno vprašanje, potem bi bila v celoti rešena. In kako se vprašanje glasi? »Vitez moj, kdaj me imate rajši lepo? Podnevi ali ponoči?«

Obstajata dve varianti odgovora. Enostavnejša (in najbrž tudi zgodovinsko prvotna) varianta tega *tensa* pravi, da je vitez izstrelil odgovor:

»Ljubezen moja, bodite lepi ponoči in grdi podnevi!« In je mladenka veselo odvrnila: »Vidim, da me res ljubite, saj me hočete imeti lepo zase in se poživigate, kaj o meni porečejo na dvoru. To je pravilen odgovor, s katerim ste me popolnoma odrešili uroka, zato bom odslej lepa za vas podnevi in ponoči!«

Druga varianta konca tega *tensa* je bolj komplicirana.

Ko ji vitez odgovori, da jo hoče imeti lepo ponoči in grdo podnevi, se mladenka razjezi in vzklikne: »Tako torej?! Kaj vam je res vseeno, če se mi bodo podnevi posmehovali na dvoru?! Nimate me radi!« Gawain se hitro popravi: »Ne, ne, hotel sem reči, da bodite lepi podnevi in grdi ponoči!« Lepa mladenka pa se še bolj razkači: »Kaj?! Tako malo me imate radi, da vam je vseeno, če bom ponoči v vaši postelji grda?!« Nato vitez obupano izdavi: »Ljubezen moja, bodite taki, kot sami želite biti!« Slednji odgovor (replika Arturjevega odgovora na uganko črnega viteza) je seveda pravilen! In tako je mladenka rešena grdega uroka in bo odslej, vsa lepa, ponoči in podnevi osrečevala svojega viteza, na samem in v družbi.

Vprašanje, ki ga zastavlja ta *tensa*, je vprašanje o naravi ljubezni: je ljubezen zasebna ali javna zadeva? Intimna ali družbena razsežnost bivanja? Trubadurji, ki so boleče čutili družbene konvencije in omejitve (v svojih pesmih so za najhujše sovražnike razglasili *obreklijvce* in *spletkarje* – *lauzengiers*), so v tem *tensu* našli moder odgovor: ljubezen je oboje, tako stvar intime kot družbe.

Kakšno je torej razmerje med *ljubeznijo* (*amor*) in *pesmijo* (*trobar*)? Jacques Roubaud v sijajni razpravi *Obrnjeni cvet* (naslovljeni po znameniti pesmi trubadurja Raimbautza de Aurenha *La flors enversa*) pravi:

»*Amors* zahteva, da mora biti izrečena, ljubezni ni, če ni izrečena. To je aksiom ljubezni. (...) Skozi trobar se razkriva narava ljubezni, spoznavamo, od kod prihaja, kaj je, kdo jo doživlja in za koga, spoznavamo radost. Iz-najti, *trobar*, pomeni iz-najti ljubezen, pomeni iz-najti iz

ljubezni, trobar d'amor. (...) Igra rim je formalno izražanje ljubezni. Ljubezen je višja od vsega, pesniška oblika, ki je edina zmožna izraziti ljubezni, pa je canso, kjer je joi (radost) forma, pri joc (igri) pa rime igrajo bistveno vlogo. (...) Po drugi strani bi lahko rekli, da je ljubezen vzvišena zato, ker je canso najpopolnejša pesniška oblika. (...) Vsak trubadur poskuša ustvariti najpopolnejšo canso, tisto pesem, ki bo boljša od vseh drugih. Od tod aksiom: za trobar je canso la dona.»

Roubaud natančno opredeli tudi razmerje med posameznimi ravnmi organizacije pesniškega besedila: »*Canso je načeloma enotno delo, ki vsebuje hierarhijo na štirih ravneh ter uvaja v igro elemente treh vrst. Glavna raven organizacije je raven celotne canso. Druga raven je raven kitice, cobla. Tretja raven je raven verzov ali bordos. Četrta in zadnja raven je raven preštetega in metričnega zloga, sillaba. (...)*

Kobla je obenem navezovanje verzov, razporeditev rim in melodija. Vse koble, ki jih obsega canso, imajo skupne te tri elemente. Imajo enako število verzov, isto nespremenljivo število zlogov, isto melodijo, isto razporeditev rim, se pravi enako povezanost rim, vendar te rime od ene do druge koble nimajo obvezno isto barvo (zven, op. B. A. N.).

Zadeva, ki je v vseh variacijah in izboljšavah ter v toku govorno-pisnega življenja določene canso absolutno stalna in nespremenljiva, je formula. Formula ima dva obraza: prvi je metrična formula (število verzov, dolžina slehernega verza), drugi je formula rim (kakor je zgoraj določena). Formula rim določa tudi vrsto rime (moško ali žensko); to je v isti sapi danost rime in metra. V določeni canso, ki nujno vsebuje tudi melodijo (žal pogosto ni ohranjena), formula obsega tudi tretji element: melodično formulo. Tudi ta lahko variira, kakor tudi besedilo, število in zaporedje kobel. Za canso je formula njena nespremenljivost.

Na koncu je canso označena z eno ali več tornadami (če jih ni, domnevamo, da so izgubljene). Tornada ponavlja končni segment formule, ki se razlikuje od celotne formule. Barve (zven) rim so enake kakor barve zadnje kitice.»

Tornada (fr. envoi) je kratka sklepna kitica, ki vsebuje résumé ali posvetilo pesmi. V zvezi z rimami Roubaud poudarja: »Duša pesmi je kobla, kitica. Kobla je 'osrednji laboratorij' za canso. To je kraj, kjer se pesem formalno obdeluje. Zaradi tega razloga jo Dante imenuje stantia, soba. Kot misterij ljubezni se poezija govori v sobi, ki je canso.«¹⁷

Prvotni preprosti načini razporeditve rim v nadaljnji zgodovini trubadurske lirike doživijo obogatitev, najprej na ta način, da so osnovni štivrstičnici zéjela oz. versusa dodani verzi, ki reduplicirajo obe rimi. Tipična je v tem smislu struktura pesmi *Dirai vos senes dupzanza* (bolj znana pod imenom *Vers del lavador – Pesem o banji*) trubadurja Marcabruja, kjer kitice temeljijo na naslednji shemi razporeditve rim: AAAXAX, BBBXBX, CCCXCX itd.

Vzporedno s procesom idealizacije izvoljene Dame v trubadurski liriki se torej dogaja tudi čedalje močnejša kristalizacija slogovnih tokov (komunikativni trobar leu in hermetični trobar clus) ter diferenciacija pesniških zvrsti, kjer ljubezenska pesem (canso) zavzema hierarhični vrh in so ji druge zvrsti podrejene.

Trubadurska lirika se deli na dva slogovna tokova, ki se razlikujeta predvsem po odnosu do pesniškega jezika: Jaufré Rudel in Bernart de Ventadorn sta najbolj znana in tipična predstavniki tistega trubadurskega pesništva, ki se ga je spričo preprostosti jezika prijelo ime *trobar leu* (dobesedno *lahko pesništvo*: iz latinskega pridevnika *levis* - *lahek*); pripovedni komunikativnosti tovrstne poezije stoji nasproti slogovna usmeritev, znana pod imenom *trobar clus* (*zaprto pesništvo*: iz latinskega pridevnika *clausus* - *zaprt*), ki so ga včasih imenovali tudi *trobar escur* (*temno*) ali *trobar cobert* (*zakrito pesništvo*), kar vse so imena za metaforično gosto, na formalni ravni eksperimentalno ter v sporočilnem smislu hermetično, težko razumljivo poezijo. Glavni predstavniki tega slogovnega toka so Marcabru, Daniel Arnaut in Raimbautz d'Aurenga. Vmes med tema dvema skrajnima poloma pa leži t. i. *trobar ric* - (po jezikovni plati) *bogato pesništvo*.

Primer za *trobar leu* je ustvarjalnost Bernarta de Ventadorna, trubadurja, ki zaradi svoje iskrenosti izstopa iz konvencionalne produkcije večine trubadurjev. Njegova pesem *Ni čudno, če zapojem...* (*Non es meravilha s'eu chan...*), pri kateri je ohranjena tudi lepa melodija, vzpostavlja direktno zvezo med pesnjenjem in ljubeznijo:

*Ni čudno, če zapojem pesem
še lepše kot najlepši glas,
saj silno vleče me ljubezen,
ki rôjen sem za njen ukaz.
Srce, telo in moč jezika,
razum in silo ji darujem;
in čutim težo take nuje,
da me nič drugega ne mika.*

*Povsem je mrtev, kdor ljubezni
v srcu nikdar ne spozna
in večno ždi brez vseh željâ
kot dolgočasnež. Jaz sem pesnik
in mrtvo žitje mi je tuje:
če bi tako bil kaznovan,
da brez ljubezni ždim en dan,
bi zame to bilo najhuje.*

*V dobri veri, brez prevar
jo ljubim, da srce ihti
po njej, ki je lepa kot oltar:
tako jo ljubim, da boli.
In kaj sedaj, če Ljubezen
me vrgla je v brezno brezen,
zapor, ki ga odpro le ključi
milosti, ona pa me rada muči.*

*In ta ljubezen nežno rani mi
srce z okusom po milini:
stokrat na dan v bolečini
umrem in oživim od rádosti.
To moje zlo tako je lepo,
da več je vredno kakor drugih dobro;
ker moje zlo tako je dobro,
po mukah čaka me vse lepo.*

*Da bi med lažnimi, o Bog,
izbral samo ljubimce prave
in da bi opravljive glave
nosile sredi čela rog!
Zaklade širnega sveta
bi dal, da bi imel le njo;
tako prepričal bi Gospo
O čustvih svojega srca.*

*Ko jo uzrem, izda na mah
me neobvladan, bled obraz:
drhüm, tako me daje strah,
kot list v vetru, kot poraz.
Ljubezen pelje me za roko
in se z menoj na smrt igra
kot z malim, bedastim otrokom:
gospa, bodite milostna!*

*Samo to prosim, da usoda
mi nakloni Vaš postati sluga;
ne maram za plačila druga;
ubogal Vas bom kot gospoda.
Na voljo sem za vsak ukaz
od plemenitega telesa!
Saj niste zver morilskega očesa,
če vdam se in priznam poraz.*

*Gospa, ta pesem je za vas.
Naj ne bo žalosten Vaš glas
od najinega dolgega slovesa.*

Kot pravi Patrick Michael Thomas v članku *The Vowel Music in the Cansos of Bernart de Ventadorn*, je za tega trubadurja »pesem zaklinjanje (incantation), ponavljanje določenih zvočnih vzorcev pa poslušalca zaziba in hipnotizira«. ¹⁸

V slogovni tok *trobar leu* sodi tudi ustvarjalnost večine »trubadurk (troubairitz)«, med katerimi je najpomembnejša Comtessa de Dia. Nikakor se ni mogoče strinjati z oceno Renéja Nellija, da gre pri njej zgolj za etudo in nedozorelo posnemanje poezije moških pesniških kolegov. Pesem *O-*

krutno rano sem čutila (Estat ai greu cossirier) je po direktnosti erotičnega čutenja naravnost šokantna za čas svojega nastanka (okoli l. 1200):

*Okrutno rano sem čutila
za vitezom, ki bil je z mano.
Naj bo za večne čase znano,
da sem ga čez vse ljubila.
Zdaj vem, da sem poražena:
ljubezni nisem mu pustila,
napako hudo sem storila
v postelji, oblečena.*

*Da bi moj vitez iz spomina
v mojih rōkah ležal nag!
Bila bi največja vseh zmag,
ko njemu bi bila blazina!
Goreče moje hrepenenje
presega zgodbe slavnih pesmi:
darujem mu srce ljubezni,
oči in čute in življenje!*

*Prijatelj moj, če bom kdaj
imela nad teboj to moč,
da boš ob meni eno noč,
tedaj ne bo poti nazaj:
po tebi čutim silne želje,
da bi zamenjal mi soproga,
če le obljubiš, da ubogaš
prav vse, kar mi je v veselje!*

Ta pesem je po vsej verjetnosti posvečena njenemu prijatelju, znamenitemu trubadurju Raimbautzu d'Aurenga, ki je eden najbolj eminentnih predstavnikov slogovnega toka *trobar clus*. Tipična za to usmeritev je njegova pesem *Flors enversa*, eno izmed ključnih besedil za razumevanje trubadurske poetike. Naslov dobesedno pomeni *Obrnjeni cvet*, ker pa slovenščina pozna idiom *Narobe svet*, se je sama po sebi ponudila zapeljiva možnost prepesnitve – *Narobe cvet*. Pesem govori o ljubezni, ki cveti pozimi, obenem pa na način avtopoetike obrača pomene vseh besed, zato da ljubezenskega sporočila ne bi mogli razbrati obrekljivci in spletkarji, ki jih trubadur imenuje *krokarji*.

*Kadar cvet cveti narobe
po pečinah in po gričih,
je sploh cvet? Ne, mrzel led
peče, žge in vse izniči;
Mrtev je vsak šum in glas,
Mrtvo listje gozdnih jas.
Jaz pa zelenim od rādosti,
Ker trpijo suhi krokarji.*

Zame je ves svet narobe:
 polja se mi zdijo griči
 in kot cvet zaznavam led;
 mraz je žar, ki vse izniči;
 burja poje kakor glas,
 Gozd pa je svetloba jas,
 ves zavezan čisti rádsti,
 več ne vem, kje ždijo krokarji.

A ljudje, ki so narobe
 (ker so rasli gor na gričih),
 mučijo me bolj kot led;
 njihov jezik vse izniči,
 kačje sika njihov glas,
 da temní svetloba jas.
 Ne pomaga nič; – od rádsti
 so pijani črni krokarji.

In poljub stori narobe:
 nič ne motijo me griči,
 o Gospa, ne sneg in led,
 le nemoč, ki vse izniči;
 o Gospa, vaš je moj glas,
 ko oči s svetlobo jas
 me kaznujejo v rádsti,
 nedovoljeni pred krokarji.

Hodim kakor stvar, narobe,
 iščem grape po vseh gričih,
 žalosten, kot da me led
 pritiska, muči in izniči:
 ne bo me premagal glas
 bolj kot šolarja sred jas,
 toda – hvala Bogu – radostím
 se med temi zlimi krokarji.

Pesem, pojem te narobe,
 da močnejša boš kot griči! –
 Pojdi tja, kjer ni ledu
 ne moči, ki vse izniči.
 Naj te pòje čisti glas
 za srce Gospe vseh jas! –
 Tistega, ki čuti rádsti,
 ne oziraje se za krokarji.

O Gospa, Ljubezen in vse Rádsti
 naj naju združijo pred krokarji!

Pevce, brez vas ni več Rádsti,
 da izgledam kakor krokarji.

V tej pesmi lahko namesto rim zasledimo postopek ponavljanja istih besed v vseh kitalah, ki ga italijanska literarna veda imenuje *parole rime*, saj spričo nenehnega ponavljanja učinkujejo kot rime kljub temu, da se medsebojno ne rimajo. Avtor pričujoče študije je za tovrstne besede našel izraz *za-ključne besede*, saj gre za besede, ki so *ključne* za razumevanje pesmi, obenem pa kot *zaključne besede* sklenejo vsak verz. Gre za enega redkih postopkov trubadurske lirike, ki ga poznejša evropska poezija ni povzela in nadaljevala. Izjema je le pesniška oblika *sekstina*, ki jo je iznašel Arnaut Daniel.

Sekstina obsega šest nerimanih šestvrstičnih kitic in sklepno tercino, skupaj torej 39 verzov. V nasprotju z obliko zgoraj navedene pesmi Raimbautza d'Aurenga, kjer za-ključne besede zasedajo vselej enako mesto v kitici, se za-ključne besede v sekstini po zapletnem ključu ponovijo na koncu vseh verzov naslednjih kitic. Pesem sklence rezime v obliki tercine, kjer se vseh šest za-ključnih besed ponovi, po dve v vsaki vrstici, ponavadi v istem zaporedju kakor v prvi kitici. Vzorec menjavanja za-ključnih besed kaže spodnji diagram:

1. kitica	2.	3.	4.	5.	6.	sklepna kitica	
A	F	C	E	D	B	A	B
B	A	F	C	E	D	C	D
C	E	D	B	A	F	E	F
D	B	A	F	C	E		
E	D	B	A	F	C		
F	C	E	D	B	A		

Zaporedje za-ključnih besed iz prve kitice 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 se torej v vseh drugih kitalah ponovi kot 6 - 1 - 5 - 2 - 4 - 3. Znani sodobni francoski pesnik in strokovnjak za trubadursko liriko Jacques Roubaud je način obračanja za-ključnih besed nazorno pokazal z diagramom v obliki spirale oz. polža. Že iz te spiralne grafične ponazoritve je razvidno, da je sekstina nenavadna pesniška oblika, ki s svojo arhitektoniko uprizarja nekatere temeljne razsežnosti kozmosa in človeške zavesti: ne gre za preprosto krožno vračanje istega, temveč za spiralno vračanje vsega, kar je, za spiralni razvoj, kjer se posamezni elementi sveta in duha vračajo na vselej nov in svež način, s spremenjenim sporočilom, ki ga prejemajo od nenehno razvijajočega se konteksta. Zato ni naključje, da je sekstina idealna oblika za upesnjevanje ljubezni in spomina. Gre torej za težavno, a očarljivo pesniško obliko. V Italiji sta jo prevzela in izmojstrila Dante in Petrarca. Danteja je ta forma tako fascinirala, da jo je hotel za vsako ceno preseči, zato je izumil še zahtevnejšo *dvojno sekstino*. Po tem, ko je za nekaj stoletij potonila v pozabo, so sekstino v našem stoletju ponovno začeli uporabljati angloameriški modernistični pesniki, kot so Ezra Pound, W. H. Auden, Elizabeth Bishop in John Ashbery, v zadnjem času

pa se je produkcija sekstin v ameriški poeziji izjemno povečala, predvsem po zaslugi številnih programov kreativnega pisanja. Med slovenskimi pesniki sta se v tej zahtevni in elegantni obliki preizkusila pisec pričujočih vrstic (v zbirkah *Oblike sveta* in *Stihija*, 1991) ter Miklavž Komelj (*Jantar časa*, 1995).

Za razumevanje originalne sekstine Arnauta Daniela so na treh mestih nujne naslednje opombe: * = svoje matere; ** = devica Marija (gre za besedno igro: *verga* = šiba, *Virgo* = Marija); *** = *senhal* (skrivno ime) gospe, ki ji je pesem posvečena (v izvorniku: *Desirat*). Prisluhnimo ji:

*Te želje, ki mi v srce vstopa,
ne bodo strgali ne kljun ne nohti
obrekovalca, ki si kvari dušo,
vendar si ga ne upam tepsti s šibo;
le kadar bova sama in brez strica,
užil bom slast v vrtu ali sobi.*

*Ko pa se spomnim sobe,
ki vanjo moški nimajo vstopa,
ker ščitijo jo bolj kot bratje ali stric,
vsi udi zadrhtijo mi do nohta,
tako kot je otroka strah pred šibo:
bojim se, da ji ne pripadam z dušo.*

*Da moja je s telesom in ne z dušo
in me sprejema na skrivaj v sobi,
srce mi rani huje kakor šiba,
saj sem njen sluga, brez pravice do vstopa;
ves čas bom ob njej, kot meso ob nohtu,
ne bom ubogal ne prijateljev ne strica.*

Nikoli nisem sestre svojega strica
ljubil tako kot njo, pri moji duši!
Enako blizu kakor prst ob nohtu,
če ji ugaja, bi bil rad v njeni sobi!
Ljubezen, ki mi v srce vstopa,
me žene bolj kot silnik s šibko šibo.*

*Odkar je vzcvetela suha šiba,**
od Adama naprej, noben nečak ne stric
ni čutil tolikšne ljubezni, ki vstopa
mi v srce, s telesom ali z dušo;
bodisi zunaj ali znotraj sobe
telesno sem od nje oddaljen manj kot noht.*

*Moje telo naj se je prime z nohti
in jo tesno obda kot lubje šibo;
je radosi palača, stolp in soba
in ljubim jo bolj kakor brate, starše, strica:
sred raja bo dvakratno srečna duša,
če kdaj zaljubljencu pustijo, da vstopi.*

*Arnautz pošilja spev o nohtu in o stricu
njej, ki ima iz šib spleteno dušo,
njej, Zaželeni, *** ki v sobo stopa.*

O možnih trubadurskih vplivih na nastanek italijanskega soneta priča tudi sama etimologija izraza: beseda *sonet* je namreč prvič izpričana v provansalskem jeziku, kjer pomeni *napev*, *melodijo*. Citirajmo primer – odlomek iz pesmi Arnauta Daniela:

*En cest sonet coind'e leri
Fauc motz e capuig e doli,
E serant verai e cert
Quand n'aurai passat la lima.*

Poslovenjeno v prostem verzju:

*Na to milo in veselo melodijo
z obličem in tesačo klešem besede,
ki bodo resnične in natančne,
ko jih enkrat izpilim.*

Prav poetika piljenja, cizeliranja besed je najbrž napeljala Danteja, da se je v XXVI. spevu *Vic* poklonil Arnautu Danielu kot večjemu mojstru:

Fu miglior fabbro del parlar materno.

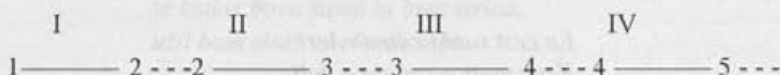
Bil je najboljši kovač maternega jezika.

Nekateri poznavalci trdijo, da izraz *fabbro* v tem kontekstu pomeni bolj *vrezovalec*, *cizelator* kot *kovač*. V našem času je ta formulacija pesniškega spoštovanja znana predvsem zato, ker si jo je izposodil Thomas Stearns Eliot, da bi izrazil svoje občudovanje Ezri Poundu.

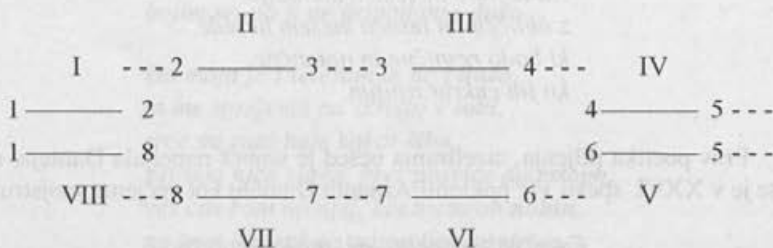
Kot pravi Dominique Billy iz Centra za metrične študije v Nantesu, je šel razvoj razporeditve rim pri trubadurjih – če mreže rime ponazorimo z geometričnimi liki – »od črte do kroga ter od traku in cilindra do tube«. ¹⁹ Povzemamo osnovne ugotovitve te pomembne verzološke študije.

Izhodiščna ugotovitev te analize se ujema z našim sklepom o temeljni izomorfiji kitične organizacije trubadurskih pesmi. Časovnost, ki je inherentna jeziku in glasbi, ima za posledico »vzpostavitev reda, ki je strogo linearen, zaporeden (potekajoč v sekvencah: séquentiel)«. ²⁰ Po tej analizi naj bi trubadurji svoje raziskovanje usmerili v dveh smereh: »Po eni

strani gre za delo na **linearni** osi, ki jo določa zaporedje sekvenc, po drugi strani pa, prav obratno, gre za **tabelarni** red, strukturalni prostor, določen s strogim paralelizmom kitic, ki služi kot okvir za ponavljanja (vrnitve; *réurrences*).« Osnovni element pri tej geometrični ponazoritvi kitičnih oblik je črta. Dominique Billy ugotavlja: »Čeprav vse kaže, da v zgodovinskem smislu ni prvotna, je ena izmed najbolj elementarnih estetskih izkušenj trubadurjev **veriženje** (*concaténation*) kitic.« Gre za princip evfonične vezave kitic, ki je v provansalski liriki izjemno pogost in ki so ga sami trubadurji imenovali *coblas capcaudadas*, kar bi nekoliko humorno lahko prevedli kot *glavorepne kitice*, saj medkitična vezava poteka na ta način, da zadnji verz vsake kitice vsebuje rimo, ki priključuje rime naslednje kitice, se pravi, da »rep« vsake kitice na evfonični ravni sovpada z »glavo« naslednje kitice. Geometrična ponazoritev je torej naslednja:



Če zadnja rima zadnje kitice sovpada s prvo rimo prve kitice, dobimo krožno obliko razporeditve rim, ki jo lahko geometrično ponazorimo s krogom:



Trubadurji so si zelo prizadevali, da bi na vseh ravneh organizacije pesniškega besedila vzpostavili simetrijo. Dominique Billy to artikulira na matematično natančen način, z uporabo formul za določanje zaporedja rim: »Druga pot raziskave trubadurjev je v vzpostavitvi osi simetrije na določenih ravneh sekvence, z ozirom na katere lahko distribucijo zvena (rimanih besed) definiramo v vzpostavitvi zaporednih kitic. (...) Pojem simetrije je v tem okviru uveljavil gibanje, ki je nasprotno naravnemu redu, tako da inicialno sekvenco $S = (1, 2, \dots, n-1)$, ki je sama po sebi orientirana v času, takoj povzame v obratnem zaporedju $S' = (n, n-1, \dots, 2, 1)$, ki implicira regresijo, projicirano na časovno os, ki v svojem bistvu ostaja nedotaknjena.«²¹ Kot primer daje D. Billy pesem *De midons e d'amor* (O moji gospodarici in ljubezni) Guirauta Riquera:

or-ar-ar-or-ia-ort-ort-ia-ir-ir-en-en | en-en-ir-ir-ia-ort-ort-ia-or-ar-ar-or

Razvoj mreže rim je šel naprej v smeri čedalje bolj kompleksnih struktur, ki očitno predstavljajo vzporednico čedalje intenzivnejši idealizaciji izvoljene Dame v trubadurski liriki. Paradoksalno je, da poznejša evropska poezija nikoli več ni dosegla tistega bogastva načinov rimanja, ki so ga razvili provansalski trubadurji na samem začetku evropske lirike.

Naj sklenemo: rima je objem, poljub besed. Trubadurji so v rimi očitno čutili jezikovni ekvivalent ljubezni in edino polje, kjer so lahko do razkošja uresničili svojo nemogočo ljubezen.

OPOMBE

¹ René Nelli: *L'Érotique des troubadours*, 1. knjiga, str. 11.

² Citirano po: J. Lafitte-Houssat: *Troubadours et Cours d'amour*, str. 46.

³ Citirano po: Jacques Roubaud: *Les troubadours*, str. 70, in *Mitteralterliche Lyrik Frankreichs I: Lieder des Trobadors: Provenzalisch / Deutsch*, str. 16-18.

⁴ Citirano po: Jacques Roubaud: *Les troubadours*, str. 74-76, in *Mitteralterliche Lyrik Frankreichs I: Lieder des Trobadors: Provenzalisch / Deutsch*, str. 40-42.

⁵ Glej Dietmar Rieger: *Die altprovenzalische Lyrik. V: Lyrik des Mittelalters I: Probleme und Interpretationen: Die mittellateinische Lyrik, Die altprovenzalische Lyrik, Die altfranzösische Lyrik Nordfrankreichs* (1983).

⁶ René Nelli: *L'Érotique des troubadours*, 1. knjiga, str. 124.

⁷ Henri-Irénée Marrou: *Les troubadours*, str. 152.

⁸ Jacques Lacan: *Dvorska ljubezen v anamorfozi*. XI. poglavje *Etike psihoanalize* (1959-1960), VII. knjige Lacanovih *Seminarjev*, str. 148-149.

⁹ Citirano po: Jacques Roubaud: *Les troubadours*, str. 18-19.

¹⁰ Paul Zumthor: *Essai de poétique médiévale*, str. 216-218.

¹¹ Jacques Drillon: *Eureka: Généalogie et sémantique du verbe «trouver»*, str. 8-9.

¹² Henri-Irénée Marrou: *Les troubadours*, str. 129.

¹³ Citirano po: *Mitteralterliche Lyrik Frankreichs I: Lieder des Trobadors: Provenzalisch / Deutsch*, str. 20.

¹⁴ Citirano po: Gérard Zuchetto: *Terre des troubadours: XII^e – XIII^e siècles*, str. 51.

¹⁵ Citirano po: Jacques Roubaud: *Les troubadours*, str. 72, in *Mitteralterliche Lyrik Frankreichs I: Lieder des Trobadors: Provenzalisch / Deutsch*, str. 36, in . V srednjeveških *Chansonnierjih*, zbornikih trubadurske umetnosti, so bile pesmi zapisane na prozni način (njihova zvočna struktura je bila tako očitna, da je bila forma zapisa – v nasprotju z današnjo poezijo – irelevantna), edino znamenje interpunkcije pa so bile pike, ki so ločevale posamezne verze. Odsotnost ločil odpira pri nekaterih pesmi možnost različnih interpretacij; tako drugo kitico *Pos de chantar m'es pres talenz (Ker me je prevzela želja po petju)* lahko razumemo na dva načina – da prvoosebni lirski subjekt gre v izgnanstvo, v veliki strah in veliko pogubo, ali pa da v strah in pogubo gre njegov sin, odvisno pač, ali med drugim in tretjim verzom pri današnji transkripciji postavimo vejico ali ne.

¹⁶ Povzeto po: Jacques Roubaud: *Les troubadours*, str. 46-47, in *Sir Gawain und die Hässliche Alte* (nacherzählt von Selina Hastings).

¹⁷ Jacques Roubaud: *La flors enversa*. Citirano po srbskem prevodu Kolje Mičevića v reviji »Izraz«, junij 1990, št. 5-6, str. 686-690.

¹⁸ Patrick Michael Thomas: *The Vowel Music in the Cansos of Bernart de Ventadorn*, revija »Acta neofilologica«, 1993, št. XXVI, str. 14.

¹⁹ Glej Dominique Billy: *L'art des troubadours conçu comme un artisanat. De la ligne au cercle, du ruban à la bande et du cylindre au tore ou De l'art des réseaux rimiques chez les troubadours*.

²⁰ Prav tam, str. 6.

²¹ Prav tam, str. 8.

SEZNAM UPORABLJENE LITERATURE

Mohsen Alhady in Margit Podvornik Alhady: *Andaluzijski pesniški obliki »muwaššaha« in »zadžal« ter njun vpliv na nastanek trubadurske lirike*. V: »Mentor«, št. 7-8, l. VII, 1987, str. 62-74.

Joseph Anglade: *Grammaire de l'ancien provençal ou ancienne langue d'oc*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1921.

Anthologie de la poésie lyrique française des XII^e et XIII^e siècles. Edition bilingue de Jean Dufournet. Pariz: Gallimard (collection Poésie), 1989.

Anthologie des troubadours. Textes choisis, présentés et traduits par Pierre Bec (avec la collaboration de Gérard Gouffier et Gérard Le Vot). Edition bilingue. Pariz: Union générale d'éditions (Bibliothèque médiévale), 1979.

Antologija trubadurske poezije. Izbor, prevod i predgovor Kolja Mičević. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod (biblioteka Vrhovi), 1973.

Carl Appel: *Provenzalische Chrestomatie* (mit Abriss der Formenlehre und Glossar). Leipzig: G. R. Reisland, 1920⁵.

Dominique Billy: *L'art des troubadours conçu comme un artisanat - De la ligne au cercle, du ruban à la bande et du cylindre au tore (ou de l'art des réseaux rimiques chez les troubadours)*. V: *Métrique française et métrique accentuelle*, ur. D. Billy, B. de Cornulier, J.-M. Gouvard, »Langue française«, št. 99, sept. 1993 (Larousse).

Željka Čorak: *Lanjski snjezi (eseji i prepjevi)*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1979.

Jacques Drillon: *Eureka: Généalogie et sémantique du verbe «trouver»*. Pariz: Gallimard (collection Le Promeneur), 1995.

Georges Duby: *Dames du XII^e siècle*. Pariz: Gallimard, 1995.

Jörn Gruber: *Singen und Schreiben, Hören und Lesen als Parameter der (Re-)Produktion und Rezeption des Occitanischen Mimesangs des 12. Jahrhunderts*. V: »LiLi: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik«, zvezek 57/58, l. 15, 1985, str. 35-51.

Ernest Hoepffner: *Les Troubadours (Dans leur Vie et dans leurs Œuvres)*. Pariz: Librairie Armand Colin, 1955.

Jacques Lacan: *Dvorska ljubezen v anamorfozi*. XI. poglavje *Etike psihoanalize (1959-1960)*, VII. knjige Lacanovih Seminarjev. Tekst je uredil Jacques-Alain Miller, prevedla Tomaž Erzar in Slavoj Žižek. Ljubljana: Delavska enotnost (zbirka Analecta), 1988.

J. Lafitte-Houssat: *Troubadours et cours d'amour*. Pariz: Presses universitaires de France (collection Que sais-je?, No. 422), 1950.

La poésie médiévale: troubadours et trouvères. Présentation de Michel Stanesco. Pariz: France Loisirs (La bibliothèque de poésie France Loisirs, Tome I), 1992.

Emil Levy: *Petit dictionnaire provençal-français*. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1909.

- Henri-Irénée Marrou: *Les troubadours*. Paris: Editions du Seuil, 1971².
- Frédéric Mistral: *Lou tresor dou felibrige ou Dictionnaire Provençal-Français embrassant les divers dialectes de la langue d'Oc moderne*. Avec un supplément établi d'après les notes de Jules Ronjart. 2 zvezka (A-F in G-Z). Barcelona: Is Edicioun Ramoun Berenguié, 1968.
- René Nelli: *La Poésie Occitane (des origines à nos jours)*. Edition bilingue. Pariz: Seghers, 1972³.
- René Nelli: *L'érotique des troubadours*. Tomes I et II. Pariz: Union générale d'éditions, 1974.
- Mitteralterliche Lyrik Frankreichs I: *Lieder des Trobadors: Provenzalisch / Deutsch*. Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Dietmar Rieger. Stuttgart: Philipp Reclam Junior (Universal-Bibliothek, No. 7620 [5]), 1980.
- Boris A. Novak: *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji*. Maribor: Založba Obzorja, 1995.
- Boris A. Novak: *Trubadurji od Guilhemta do Prešerna*. V: *Po-etika forme*, str. 65-88. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997.
- Boris A. Novak: *Oblike srca: pesmarica pesniških oblik*. Ljubljana: založba Modrijan, 1997.
- Sandro Orlando: *Manuale di metrica italiana*. Milano: Sandro Bompiani, 1994.
- Pesni trubadurov*. Sostavlenie, predislovie, primečanja i perevod so staroprovansalskogo Anatolija G. Naimana. Moskva: izdajateljstvo Nauka, 1979.
- Ramón Menéndez Pidal: *Poesía árabe y poesía europea (con otros estudios de literatura medieval)*. Madrid: Espasa-Calpe, S. A. (Colección Austral, N° 190), 1973⁶.
- Poésie lyrique au Moyen Age*. Tomes I et II. Avec une Notice biographique, une Notice historique et littéraire, des Notes explicatives, une Documentation thématique, des Jugements, un Questionnaire et des Sujets de devoirs par Guillaume Picot. Pariz: Librairie Larousse (collection Classiques Larousse), 1988.
- E. Portal: *Grammatica provenzale (lingua moderna)*. Milano: Ulrico Hoepli, 1914.
- Proensa*. Selected and translated by Paul Blackburn, edited and introduced by George Economou. New York: Paragon House Publishers, 1986².
- Dietmar Rieger: *Die altprovenzalische Lyrik. V: Lyrik des Mittelalters I: Probleme und Interpretationen: Die mittellateinische Lyrik, Die altropovenzalische Lyrik, Die altfranzösische Lyrik Nordfrankreichs*. Herausgegeben von Heinz Bergner. Str. 197-390. Stuttgart: Philipp Reclam Junior (Universal-Bibliothek, No. 7896 [8]), 1983.
- Jacques Roubaud: *Les troubadours: anthologie bilingue*. Introduction, choix et version française de Jacques Roubaud. Pariz: Seghers, 1971.
- Denis de Rougemont: *L'Amour et l'Occident*. Paris: Plon, 1939¹ (1956²).
- Sir Gawain und die Hässliche Alte* (nacherzählt von Selina Hastings). Frankfurt na Majni: Verlag Sauerländer, 1988². (Originalna izdaja: *Sir Gawain and the Loathly Lady*, 1986).
- Konzepte der Liebe im Mittelalter*. Mit Beiträgen von Jeffrey Ashcroft, Peter Dinzelsbacher, Wolfgang Haibrichs, Alfred Karnein und Katharina Stäfter. V: »LiLi: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik«, zvezek 74, 1. 19, 1989.
- Raffaele Spngano: *Nazioni ed Esempi di Metrica Italiana*. Bologna: Patron editore, 1974.
- Patrick A. Thomas: »Aissi so' peis«: *The Delicate Erotic of Bernart de Ventadorn*. V: »Acta neofilologica«, št. XXIII, 1990, str. 3 - 6.

- Patrick Michael Thomas: *The Vowel Music in the Cansos of Bernart de Ventadorn*. V: »Acta neofilologica«, št. XXVI, 1993, str. 14 – 16.
- Patrick Michael Thomas: *The Mystic Erotic: Carnal Spirituality in Old Provence and Medieval India*. V: »Neohelicon«, št. 1, l. XXI, 1994, str. 217-246.
- Tražiti trubadure. V: »Izraz«, Sarajevo, št. 5-6, maj – junij 1990, str. 627-719.
- Karl Vossler: *Die Dichtungsformen der Romanen*. Herausgegeben von Andreas Bauer. Stuttgart: K. F. Koehler Verlag, 1951.
- Gérard Zuchetto: *Terre des troubadours: XII^e – XIII^e siècles*. Paris: Les Editions de Paris, 1996.
- Paul Zumthor: *Essai de poétique médiévale*. Paris: Editions du Seuil (collection Poétique), 1972.
- Paul Zumthor (avec la collaboration de Lucia Vaina-Pusca): *Le je de la chanson et le moi du poète chet les premiers trouvères*. V: »Canadian Review of Comparative Literature – Revue Canadienne de Littérature Comparée«, winter / été 1974, str. 9-21.
- Slavoj Žižek: *Od dvorske igre do igre solz*. V: »Problemi – Eseji«, 1993, št. 2, str. E 209 – E 220.

■ THE CULT OF FORM IN THE TROUBADOUR POETRY AS A LANGUAGE EQUIVALENT OF LOVE

The treatise is based on the double analysis of the Old Provençal Troubadour poetry in the 12th and 13th century: on the one hand it follows the development of the poetic forms and genres, and on the other hand it tries to define the concept of the so called *Court love* on the basis of existent linguistic, historical, sociological and psychoanalytical analyses in order to find out whether there is a correlation between the formal aspects of the Troubadour poetic language and the nature of their understanding of love. This research establishes that the basic drive of the Troubadour cult of the beloved Lady is longing; therefore, the *conditio sine qua non* for the *Court love* is that it cannot and should not be realized. Parallel with the process of the idealization of the Lady there is an increasing crystallization of the style movements (communicative *trobar leu* and hermetic *trobar clus*) and the differentiation of the poetic genres with the love song (*canso*) at its hierarchical peak with all the other genres submitted to it. The treatise pays a special attention to the different ways rhymes help link the stanzas, and the dramatic development of different nets of rhymes which means the beginning and at the same time the peak of the art of rhymes in the European poetry. Considering the formal analysis of the poetic forms there are two possible interpretations of the origin of the Troubadour poetry: Christian liturgical form *tropus / versus* or the influence of the Arabian erotic poetry, especially the Mozarabic poetic form *zéjel*. On the different levels the analysis comes to the conclusion that there is identity between the art of singing and the art of loving and that the development of the formal procedures in the Troubadour poetry of the 12th and 13th century is parallel to the increasing idealization of the beloved Lady in the development of the concept of the *Court love*.

MODERNIZEM IN NJEGOVE POTEZE V LIRSKI, NARATIVNI IN DRAMSKI FORMI

Jola Škulj

Ker oblikovanje poetoloških določil modernizma na ozadju "krize zavesti" pogojuje tudi razpravljanje o specifičnih, s tradicijo prelanljajočih potezah lirskih, narativnih in dramskih form, je – izhajajoč iz Husserla – mogoče odpreti vprašanje o modernistični avtorefleksivnosti ne zgolj v formalni perspektivi, ampak kot temeljno modernistično osredotočenost na eksistenco. Tako lahko doslednejše premislimo celoten raznorodni spekter inovativnih umetniških strategij, ki historično izvirajo iz tega novega antropološkega položaja. Hkrati tako razberemo mnogokrat spregledano razsežnost pretežno prikrita angažiranosti v modernistični literaturi, česar raziskave, ki so se ob modernizmu osredotočale na aspekte njegove formalne ravni, niso mogle videti, in izpostavimo tudi specifično modernistično "odgovornost forme". V takšni osvetljavi postane samo razmerje med tokovi zgodnje in pozne faze modernizma bolj pregledno in smiselno.

Kriza zavesti in logika modernističnega obrata

Specifičnosti pojavov v modernistični liriki, romanu in dramatiki so se vzpostavljale na ozadju problema "krize zavesti" in to sintagmo je prav razumeti v striktni Husserlovi razlagi*. Od časa velike pariške svetovne razstave (1900) navzoči problem je v tridesetih letih, ko je bil modernizem že bolj ali manj dovršen pojav, Husserl tematiziral kot vprašanje "krize evropske eksistence" v dveh predavanjih, ki sta v osnutku imeli naslov *Das europäische Menschentum in der Krisis der europäischen Kultur*. Izvor "krize zavesti" opredeljuje ta razlaga v "navidezni spodletelosti racionalizma", toda "temelja odpovedi racionalne kulture" ne vidi "v bistvu racionalizma samega, marveč edinole v njegovi povnanjenosti, v njegovi zapredenosti v 'naturalizem' in 'objektivizem'" (Husserl

* Razprava je odlomek iz daljše monografske študije o modernizmu, ki jo avtorica pripravlja za Literarni leksikon.

1989: 39). Zgodovino evropskega duha kot zapredenost v 'naturalizem' in 'objektivizem' je treba po Husserlu razumeti kot "naivno obrnjenost [duha] navzven" (1989: 36-37), zaradi česar je prišlo, kot ugotavlja, do daljnosežne posledice "manka prave racionalnosti", kar je potem predstavljalo – in to je za pojave modernizma ključno, saj se s tem ukvarjajo na ravni tematike in na ravni forme – tudi "izvir tiste nejasnosti človeka o lastni eksistenci in njegovih neskončnih nalogah, ki je postala nezno-sna" (1989:36). V modernizmu udejanjeni obrat z daljnosežnimi spremembami umetniških jezikov in s prenavljajočimi se poetikami posameznih gibanj in tokov je v bistvu predstavljal prva znamenja odgovornosti ustvarjalnega duha, ki se s sebi lastnim temeljnim določilom, tj. zmožnostjo samospraševanja "iz naivne obrnjenosti navzven vrne k samemu sebi in ostane pri sebi samem, zgolj pri sebi samem" (1989: 37). Le v tej smeri je primerno razumeti stališča, da se je umetnost modernizma izmaknila iz tradicije mimetične estetike. Modernistična literatura se je pretežno ukvarjala sama s seboj in individualne poetike so bile osredotočene na problem, kako obstaja umetnost. Ali kot je ugotavljal Rée: "Modernizem ni tako zelo poseben stil, kot je posebna vrsta historičnega samozavedanja o stilu" (1991: 974).

Po Husserlu naj bi bila za razrešitev "krize evropske eksistence" na voljo "samo dva izhoda: propad Evrope v odtujitvi lastnemu racionalnemu življenjskemu smislu, padec v sovražnost do duha in v barbarstvo ali pa preroditev duha Evrope iz duha filozofije s heroizmom duha, ki bo dokončno premagal naturalizem" (1989:39). Negotovost, s katero sta se njegovi razlagi v tridesetih letih nakazovali še obe možni poti izhoda iz krize, je bila nedvomno pogojena tudi v ogrožajočem pohodu predvojne politične resničnosti, zato Husserl ni pozabil izreči svarila, da je "največja nevarnost za Evropo utrujenost" (1989: 39). Ob tem ne smemo pozabiti, da je dilema, ali gre za "barbarstvo ali pa preroditev duha", nenavadno dolgo spremljala tudi kritične odzive na modernistično umetnost. A do časa, ko je Husserlova izjava nastala, je bila vsaj v najboljših delih umetnosti modernizma omenjena "preroditev duha Evrope [...] s heroizmom duha, ki bo dokončno premagal naturalizem," že udejanjena. Ravno tega "heroizma" ali kritičnega razpiranja "lastnega racionalnega življenjskega smisla" pa številne razlage v umetnosti modernizma očitno niso znale videti, tudi ne Sheppard, čeprav sam obe Husserlovi predavanji omenja v poglavju, ko govori o tem obdobju kot "odgovoru", ampak so v njem razbrale zgolj "subverzijo osnovnih predpostavk in konceptualnih modelov, na katerih se je utemljevala epoha liberalnega humanizma" (Sheppard 1993: 13). Če znamo v modernističnih poetikah in v njihovi pogosto spregledani eksistencialni angažiranosti videti to, kar Husserl poimenuje "heroizem duha, ki bo premagal naturalizem", in pri tem ključno strategijo modernistične estetike, tj. avtorefleksivnost (v pomenu avtoteličnosti ali tega, kar je Riccomini 1980 poimenoval s principom povratne reference modernizma), ustrezno razpoznamo kot "feniksa nove duhovne ponotranjenosti in poduhovljenosti" (Husserl 1989: 39), kot umetnost, ki je ob zaznavanju "krize zavesti" na prelomu stoletja, z ad-

verzativnimi dejanji ustvarjalnega duha izpeljala svoj umetniški spopad z "osrednjim bistvenim jedrom" fenomena "Evropa", ki se je dotlej dogajal kot "historična teleologija neskončnih ciljev uma" (Husserl 1989: 39), potem utegnemo druge težnje in poteze modernistične lirike, romana ter dramatike tudi ustrezneje razlagati in vrednostno opredeljevati njihovo zgodovinsko upravičenost. Tako se laže približamo ključnemu dejstvu modernizma, kompleksnosti njegovih poetik, težko razpoznavnemu skupnemu jedru za njihovo divergentnostjo, navzkrižnim vprašanjem modernistične fragmentarnosti,¹ nedovršenosti, na specifičen način razumljene celostnosti kot inkonkluzivnosti, pa tudi zajetnemu spektru protislovnih poetoloških koncepcij v posameznih gibanjih, npr. nereprezentacijskim težnjam, abstrakciji na eni strani in "objektivizmu", "lirskemu fenomenalizmu" (Sartrov pojem) na drugi strani, kar vse je v modernistični liriki, romanu ali dramatici tesno povezano s tem, kar Husserl razume s sintagmo "preroditev duha Evrope iz duha filozofije". Prav na specifičen način razumljena celostnost kot inkonkluzivnost (prim. Škulj 1996) je v modernistični pesmi, romanu in drami tisti "heroizem duha" oziroma odzivanje "lastnega racionalnega življenjskega smisla" evropskega človeka na spodleteli racionalizem, ki jo je umetnost z začetka stoletja zmogla zaznati in izraziti na poetološki ravni kot eksistencialno odgovornost.

V tej zvezi pa je prek Husserla mogoče opozoriti še na eno važno razsežnost modernizma. Za dogajanje modernistične umetnosti niso bile brez pomena implikacije v njegovih izjavah, ko je, zavedajoč se "totalnega prevrata v spoznavni nalogi", sam napovedoval možnost "transcendentalne fenomenologije" (Husserl 1989: 38) kot "konsekventne analitike duha" ali z drugo formulacijo "dejanskega radikalnega samorazumetja duha v obliki univerzalne odgovorne znanosti" (Husserl 1989: 37), ob tem pa s posebnim poudarkom omenjal vzpostavljanje "popolnoma novega modusa znanstvenosti [...], v kateri imajo svoje mesto vsa vprašanja, ki si jih moremo zamisliti, vprašanja biti, vprašanja norm, vprašanja tako imenovane eksistence" (Husserl 1989: 37-38). Lirske, narativne in dramske forme s preloma stoletja so si prav takšna vprašanja o smislu svoje pojavnosti med drugimi oblikami človekovega delovanja očitno že zastavile z vso sebi lastno občutljivostjo in odgovornostjo. V modernistični umetnosti izpostavljena vprašanja o lastni pojavnosti, tj. o umetniškem jeziku, so namreč zgolj znamenje novega samospraševanja človekovega duha, in v takšnem poudarjenem vdoru avtoteličnih potez v poetike modernizma – torej v tistem, zaradi česar so mnogi navezovali začetke obdobja kar nazaj na Baudelaira, pa pri tem spregledali, da je ta svoje poglede oblikoval ob Poeu in ob njegovem pojmovanju retrospektivnega principa – je pravzaprav treba videti ravno to samospraševanje in usmerjenost k eksistenci kot taki. To je tisto vprašanje, ki ga je mogoče izpostaviti kot modernistično odgovornost forme. Ko je Husserl opozarjal na "manko prave racionalnosti [kot] izvir tiste nejasnosti človeka o lastni eksistenci in njegovih neskončnih nalogah, ki je postala neznosna" (prim. 1989: 36), je s tem opozoril, da pomeni obrat, ki se dogodi v 20.

stoletju, – in kot vidimo tudi že v modernistični umetnosti – pravzaprav nanovo odkrito vprašanje o eksistenci, pa tudi nanovo zastavljeno vprašanje o tem, kako razumeti razpoložljivost sveta in sebe, kako je s pojmi "objektivnost" in "subjektivnost" glede na dejstvo, da "do določnosti pridemo šele po konkretni vpletenosti" (1989: 29). S tem pa so na voljo že možni odgovori glede modernističnega multiperspektivizma, temeljnega "razpada koherentne ideje jaza" (Rée 1991: 975), in glede modernističnega razkritja inkonkluzivnosti resnice, kar so posamezne pesniške, pisateljske in dramske poetike odprle včasih bolj zadržano, nekatere bolj hrupno, vsekakor pa z neovrgljivo vztrajnostjo, bodisi s svojo formo bodisi kot tematiko. Modernistične poetike, ki so se utemeljevale v specifičnem samozavedanju temporalnosti oziroma zgodovinskosti,² tj. v baudelairovsko razumljeni modernosti kot osredinjenosti na sedanost, so v svojem doslednem samospraševanju, tudi skozi raziskovanje svojega specifičnega "jezika" kot možnosti obstajanja lastne umetniškosti, zmoгле tematizirati vprašanje paradoksalnosti človekovega prebivanja in resnice, torej odpreti tisto kompleksno problematiko, kakršna je skozi zgodovino zaposlovala zgolj "vsakokratno historično dejansko filozofijo, [le te pa so lahko] pomeni[le] le bolj ali manj uspeli poskus udejanjenja vodilne ideje neskončnosti in navsezadnje vseh resnic" (Husserl 1989: 29). O tem faktorju temporalnosti, ki so ga ob prelomu stoletja začele upoštevati tudi t.i. pozitivne znanosti, je Husserl lahko zapisal naslednjo misel, da je "duh po lastnem bistvu zmožen samospoznavanja in kot znanstveni duh znanstvenega samospoznavanja, in to iterativno" (1989: 36). Ključna izpeljava, kot jo v tem kontekstu ugotavlja Husserl, je ta, da "jaz tedaj tudi ni več neka izolirana stvar poleg drugih takšnih stvari, v nekem vnaprej danem svetu, sploh pa se bivanje osebnih jazov drug ob drugem in zunaj drugih umakne notranje povezanemu bivanju z drugim in za drugega" (1989: 37). Ta pripomba posredno samo opozarja na specifično modernistično zavest o tranzitornosti in na poteze modernistične korolarnosti ali rekurzivnosti,³ ki jih je mogoče razlagati tudi s tem, kar predpostavlja logika dialoškosti. Hkrati pa tako dobivajo dosti preglednejšo utemeljenost tudi v osvetlitvi Husserlovih razlag "evropske krize, zakoreninjene v zablodelem racionalizmu" (1989: 28), vsaj nekatere od petih modernističnih potez, kot jih izpostavi Everdell (1997): avto-refleksivnost in rekurzivnost, radikalna subjektivnost, multiperspektivizem, statistika (v smislu zakonitosti velikih števil oziroma kot problem verjetnosti) in stohastika ter diskontinuiteta. Utemeljenost vsekakor dobiva tudi ključna prvina vdora t.i. momenta "prave racionalnosti" v modernistične poetike, zaradi česar jih je kritika razpoznavala tudi kot "intelektualno" ali cerebralno umetnost in kot svojevrsten elitizem.

O tem, kar je Husserl razumel s pojmom Evrope, je kritično govoril že Nietzsche, ko je trdil, da je evropska zgodovina omogočala privid smisla, tako da je evropski človek imel svojo teleologijo, svoj "kam", svoje htenje. Ko je Sheppard premik v modernizem utemeljeval z Nietzschejevo koncepcijo prevrednotenja vseh vrednot, je opozoril, da pomeni troje aspektov: (1) spremenjeno koncepcijo, kako je konstituirana realnost; (2)

spremenjeno koncepcijo, kaj konstituira človekovo naravo; (3) spremembo pomena razmerja med človekom in realnostjo (prim. 1993: 13-14). Že v prvih pojavih modernistične umetnosti so postale takšne izpeljave historičnih sprememb očitne, kar je bil tudi razlog, da so obdobje razlagali kot prelom s tradicijo, formalni ter vsebinski razvojni premiki v liriki, romanu in dramatiki pa so v nadaljnjih fazah modernizma izhodiščno sliko teh sprememb še izostrili. Še ključneje za modernizem pa je bilo, da je v novem pomenu pojma – in tudi to bi bilo ustrezno razložiti v zvezi z Nietzschejevo koncepcijo prevrednotenja vseh vrednot ali pa razumeti v kontekstu Husserlove izjave o iterativnosti – odkril neskončnost, kar modernistični ustroj, kot je realiziran v posameznih literarnih vrstah in njihovih razpoznavnih "modernih" potezah, s svojo tradicionalni umetnosti povsem nasprotno "odprto formo", manifestativno potrjuje. Ob tem seveda ne smemo pozabiti, da je Nietzschejev pojem prevrednotenja izhajal iz nove osredotočenosti na človeka, torej na eksistenco kot edino vrednoto, ki je ne gre zanikati, kar pomeni, da se ta modernistični pojem neskončnega ne nanaša na nič nestvarnega, idealističnega, ampak zgolj na to, kar je dano neposredno, na dejanskost. Modernistična pozicija je v tem smislu radikalno empiristična. Tako je modernizem vprašanje realnega (in problem resnice) lahko dojel zgolj kot postajanje (nem. *Werden*, angl. *becoming*), kot nekaj inkonkluzivnega, kot brezkončno totaliteto ali v Husserlovi formulaciji kot "celostnost neskončnih horizontov" (1989: 30). To daje tudi odgovor, zakaj je v modernistični reprezentaciji – v vsaki od literarnih vrst na specifičen način – ključen fragment kot brezkončna totaliteta, kar je imelo posledice tudi na kompozicijski ravni lirike, pripovednih form in dramatike, hkrati pa je tudi impliciralo daljnosežno spremembo na komunikacijski ravni umetnosti, tj. dosti dejavnejšo vlogo bralca v recepciji modernističnih del. Tudi človekova narava za moderniste ni več racionalnost, ki bi bila povnanjena, ampak je radikalno subjektivna v svoji naravnosti do predmetnega, nedovršena, v svoji biti fragmentarna, ta spremenjeni koncept jaza in razumevanja realnega, ki sta oba v sebi nekaj nezaključenega, pa zadeva tudi spremembo razmerja med človekom in realnim, v katerem prav zaradi njune kvalitete, inherentne nedovršenosti, nobena entiteta ne more biti drugi nadrejena. S tem, ko je z modernizmom možnost tega za tradicionalno umetnost nespornega hierarhiziranega razmerja ukinjena, pa je sleherna prezentacija realnega v moderni liriki, romanu ali drami nujno razumljena zgolj kot proizvod konstruiranja, kot nekaj nedovršenega, kot vedno znova vzpostavljajoče se razmerje z dejanskostjo, vseskozi v odnosu formiranja in odprtosti za drugost. Pri tem ima status dejanskega vse, kar posameznikova zavest posreduje, ne le vtisi zunanjega sveta, ampak tudi psihične vsebine in lastni imaginirani konstrukti, to raznotero polje dejanskega ali predmetnosti pa konstituira plast reprezentacije, ki je tudi v modernistični literaturi nikakor ne moremo zanikati.

Prav ta mnogoteri dejanskost reprezentiranega v liriki, romanu ali drami, ki je v posameznih gibanjih in avantgardnih pojavih modernizma z različnimi prijemi in osredotočenostjo pod lupo modernistične poeto-

oške avtorefleksivnosti, je s svojo divergentnostjo omogočala raznoterost modernističnih poetik (ne le formalno stilnih prijemov, ampak tudi tematskih poudarkov) ter tako zavajala k mnogim literarnozgodovinsko neustreznim in tudi v kritiki napačno izpeljanim sklepom. Najočitnejše zadrege je tako predstavljala Brechtova dramatika, ki je, čeprav je izvirala iz kolaža in strategij radikalne jukstapozicije, mnogi (prim. Lukács, Szabolcsi) niso znali ali pa bili iz ideoloških predpostavk pripravljene razpoznati kot modernistične, pa ne zgolj zaradi njene "političnosti", ki je zgolj radikalizirana oblika poznomodernistične eksistencialne angažiranosti, ampak tembolj zaradi plasti njenega verzima. Podobno je bilo tudi glede drugih pojavov nove stvarnosti, kljub razpoznavnim modernističnim gestam ironičnosti v njih, ali pa npr. v slikarstvu s figuralnostjo Balthusa. Isti izvor imajo seveda tudi negotova stališča o eksistencializmu v literaturi, ali je ta del modernizma ali ne, pa tudi negotovosti ob poznomodernističnih pojavih italijanskega neorealizma. Lodge je v svoji interpretaciji zadrego s temi pojavi, ki so se zgostili že v dvajsetih in tridesetih letih, torej po prvem valu modernizma, ko nekatere razlage zaznavajo pojave socialnega realizma, razrešil s pojmom antimodernizem, vendar je ta tok striktno razumel kot integralni del modernizma. Tudi prenačljivi sklep, da v liriki 20. stoletja "pride vedno do enakega izida, do razvrednotenja dejanskega sveta", kot ga je v svojih izpeljavah o moderni liriki, opredeljeni s pojmom prazne transcendence, izrekel Friedrich (1972: 227), izhaja od tod, in je vsaj ne dovolj precizno formuliran, ne glede na drugje izpeljano izjavo o modernizmu, da s svojo osredotočenostjo na jezikovnost "odstrani vse predmetno" (1972: 16).

Kaj je tisto, kar je modernistično umetnost usmerjalo bolj v sugeriranje vsebin kot pa v očitno reprezentacijo, torej v vse izrazitejšo abstraktno formo in v zadnji instanci v prezentacijo evidence predmetnega ali zgolj fragmentov, celo v prezentacijo najbolj vsakdanjega, banalno obstoječega kot kvalitete ali lastnosti umetniškega ali poetičnega (prim. *ready-mades* pri Duchampu, konstruktivistične pesmi, postopke kolaža v poeziji dadaistov, Merzbau Kurta Schwittersa, pa tudi prvine brechtovske dramatik ali v slikarstvu ironične portrete Otta Dixea, predstavnika nove stvarnosti), v nekaterih strujah modernizma pa zgolj v bizarno poetično evidentiranje nezavednega, podzavestnega? Ali drugače, kako razložiti, kaj imajo skupnega oziroma kakšen pomen imajo poetološki principi modernističnih poetik: ideja trde podobe, ideja direktne besede, neposredne percepcije (imagizem), ideja ekspresije (ekspresionizem), ideja neposredne sedanjosti, dinamizma, hitrosti, mehničnega (futurizem), ideja "zaumnosti", abstrakcije, umetnega, konstrukcije (konstruktivizem), ideja neoplasticizma, ideja umetnosti tehnologije, elementarne forme (De Stijl), ideja funkcionalizma v minimalistični estetiki Bauhauasa, ideja naključnosti sanj, nezavednega, avtomatizma besed (nadrealizem), ideja nemotiviranega dejanja (*acte gratuit*) pri Gidu, ideja nehotenega spomina pri Proustu, ideja epifanije pri Joyceu, ideja vorteksa pri Wyndhamu Lewisu, dinamični koncept resnice ali dinamična koncepcija duha kot "princip notranje nujnosti" (prim. Kandinsky, *Über das Geistige in*

der Kunst, 1911: ta njegova stališča so imela ključni pomen v zvezi z modernistično abstrakcijo)? Če modernizem razumemo kot estetiko tranzitornosti⁴ in imamo pri tem v mislih vse implikacije, ki jih ta pojem z baudelairovsko preinterpretacijo modernosti predpostavlja, potem je mogoče literarnozgodovinsko s takšno oznako zajeti vse omenjene poetološke koncepcije. Ideja tranzitornosti je očitno temelj za poetike, ki jih opredeljuje "logika pojma" (Eliot) ali – če si sposodimo Apollinairovo formulacijo – katerih umetnost nastaja iz "realnosti pojma". Morda se zdi še bolj zapleteno razložiti, da so poteze, ki se nakazujejo v delu modernističnih gibanj, takšne, da jih je mogoče povzeti s pojmom nereprezentacijskost, kar pomeni, da je izpostavljena komponenta abstraktnosti, a je hkrati tudi za ta segment modernizma mogoče vendarle istočasno izjavljati, da gre za poudarjeni fenomenalizem, torej za izpostavitve realnosti in predmetnosti na nov način, za neposredno prezenco njenih kompleksnih sprepletenosti. Zakaj torej smemo trditi, da pomeni tudi kubizem na slikah Picassa ali Braqua ali Eliotova pesem *Pusta dežela* kot razstavitve predmetnega stanja stvari v svoji bizarni spremešanosti prezentacijo vsaj potencialno dejanskega tako kot Poundov imagistični haiku *Na metrojski postaji* ali Arpove pesmi abstraktnih besednih iger ali nadrealistična pesem? Baudelairovska modernost afirmira kontingenčnost realnega in sedanost v svoji prezentnosti, v čisti trenutni kvaliteti, to pa modernizem lahko zajame skozi spekter najbolj raznoterih poetoloških izhodišč. Prav to past modernizma – ki jo je podobno kot Adorno ali Benjamin z očitne nostalgije pozicije po celostnosti sveta Friedrich (1956) interpretiral s pojmom prazna transcendenca, pa z mnogimi sklepi pri tem zdrsil mimo bistva modernistične modernosti – je mogoče ustrezno dojeti skozi dosledno interpretacijo krize evropske zavesti, ki je trčila ob "izvir nejasnosti človeka o lastni eksistenci" (Husserl 1989: 36). Sheppard (1993), ki se bolj integrativnemu pogledu na modernizem tudi ni zmožal približati, četudi je omenjal to Husserlovo predavanje, je tako bistvo obdobja kot ključ do potez v liriki, romanu in dramatiki zajel v devetih odgovorih: nihilizem, ekstatična iracionalnost, misticizem, esteticizem, levi utopizem ali desna nostalgija, primitivizem, modernolatritija, ironičnost ali ambigviteta ter sprijaznjenost z anarhično pluralnostjo.

Modernistična odgovornost forme

Kakšne posledice ima torej za liriko, roman in dramske forme modernistični obrat, če pomeni prva znamenja odgovornosti ustvarjalnega duha, ki se s sebi lastnim bistvenim določilom, tj. zmožnostjo samospraševanja "iz naivne obrnjenosti navzven vrne k samemu sebi in ostane pri sebi samem, zgolj pri sebi samem" (Husserl 1989: 37)? Zakaj se torej modernistična avtorefleksivnost manifestira kot abstrakcija in kot umetniška avtonomnost ali avtoteličnost umetniškega jezika? Kaj pomeni v modernizmu ta obrat k dominantni poetičnega oziroma programske izpostavitvi

estetičnega (v izvornem pomenu grške besede *aisthesis*, torej čutnega, evidentnega) kot posledica samospraševanja jezika? Ali drugače, kaj implicira ta, v Husserlovih formulacijah izraženi, zasuk "iz naivne obrnjenosti navzven", ta zmožnost samospraševanja, ta "povrnjenost k samemu sebi, da ostane pri sebi samem, zgolj pri sebi samem"? Zakaj modernistični fragment, zakaj semantične dislokacije prikazanega v poeziji in zakaj pripovedne dislokacije v romanih (prim. V. Woolf) ali v dramatik (prim. Brechtov potujitveni efekt), zakaj ponavljanja istega prizora (prim. serialnost) oziroma zakaj "enciklopedičnost" (prim. Joyceov *Ulikses*)? Zakaj "zaumnost", zakaj dadaistični kolaž, zakaj bizarno nedojemljiva avtomatska pisava nadrealizma kot "raziskava" podzavesti, zakaj "trde", "direktne" podobe imagizma, zakaj modernistično "prezentiranje nepredstavljivega" (Lyotard)? Da bi ustrezno razbrali, kako modernizem s svojo osredotočenostjo na sedanost in na njeno določilo prehodnega in nedovršenega (določilo inkonkluzivnosti) pravzaprav odpira vprašanja tako imenovane eksistence, vprašanja biti, vprašanja "norm", potem je treba v neposredni besedi imagistov ali v "zaumni" besedi Kručoniha ali v nadrealistični avtomatski pisavi nezavednega ali v tem, kar je futurizem razumel s "svobodnimi besedami", razbrati, kako v njih navzoča – v izvornem, eksistencialnem pomenu razumljena – poetičnost (gr. *poiesis* v pomenu proizvajanja, prehajanja nečesa iz nič v obstojanje) in estetičnost (gr. *aisthesis* v pomenu nečesa evidentnega, razvidnega, čutnega) predstavlja presečišče ali stik z resnico prezentiranega, nenadno odprtost resničnega ali razkrivanje "dejanskega", neubesedljivega, neprikazljivega, nedovršene celovitosti ali, kot to imenuje Lyotard, "prezentirane nepredstavljivosti", ki se v posebni osvetljavi zaiskri v tranzitornosti sedanosti. Imagistična ali futuristična podoba ali slikarska abstrakcija ali modernistična serialnost "prezentira nepredstavljivo" in posreduje tisto (tudi jezikovno) komajda oprijemljivo, nedoločljivo, izmakljivo, vendar za doživljaje zavesti dejansko obstoječe. Ali z Eliotovo formulacijo: posreduje "amalgam razhajajoče se skušnje", "formirajočo se novo celoto", ki je zmožna "neposrednega evociranja". Značilno modernistični vpogled v dejansko ali faktično posreduje v jezikovni masi pesmi ali pripovedovanega (prim. Proust, Joyce) ali prikazanega (prim. Pirandello, Brecht) neposredno tranzitorno sedanost, ki tako naši neposredni eksistenci omogoča specifičen, v avtorefleksivnosti podvojen, izmaknjen (dislociran), tropološki pogled, deformiran glede na staro univerzalistično stališče, sicer pa prav dosledno zvest pojavnosti ali stanju stvari, kompleksnosti realnega (prim. Eliotov pojem "objektivnega korelata"). Tradicionalno univerzalistično stališče zamenja v modernizmu glediščna točka iz procesualnosti eksistencialne odprtosti, to pa pomeni nedovršeno, tranzitorno stališče nenehno porajajoče se resnice o dejanskem, resnice v postajanju. Po Lyotardu skuša moderna umetnost dati na vpogled prav to nepredstavljivo (kar je Eliot imenoval "amalgam razhajajoče se skušnje" oziroma "objektivni korelat"), to pa lahko stori le skozi svojo lastno formo, ali rečeno drugače, skozi lastno procesualnost, tj. skozi izvedenski poseg v materialnost literarnega dela ali njegovo "umet-

niškost", v sam akt konstruiranja, tako da nas zaplete v svoj lastni logos. S svojimi specifičnimi poetološkimi invencijami avtorefleksivnosti so lirske, narativne in dramske forme modernizma bralca ali gledalca umeščale v svojo lastno procesualnost in ga soočale s točko nenehno porajajoče se resnice. Samo v tej smeri je ustrezno za modernizem in njegov pojem modernosti upoštevati pomen izhodiščnega baudelairovskega pogleda, da je smisel poezije v njej sami (prim. "la poésie se suffit à elle-même", Baudelaire 1861, cit. M. Hamburger 1972: 5), ali kot pravi v spisu o Gautieru, da poezija ne poseduje resnice predmetnega, ampak samo sebe (prim. "Elle n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même", *L'Art romantique*, Pariz 1923: 97; tudi v: M. Hamburger 1972: 4).

V posameznih literarnih vrstah je tako poleg zanje specifičnih modernističnih pojavov mogoče prepoznati nekatere tendence, ki so ključne v vsej modernistični umetnosti. Takšna sta nedvomno že zgostitev izraza ali kompleksnost prezentiranega, kakršna je navzoča tudi v tistih delih, ki se zdijo na pogled docela preprosta, manj "elitistična", prav nič hermetična ali pa se predstavljajo celo skozi poetiko poenostavljenega izraza (prim. dadaizem, konstruktivizem). V navezi z nekaterimi tokovi so tako ob modernizmu izpostavljali celo oznako "primitivizma" (Howe 1967: 32-33, tudi Sheppard 1993), podobno kot so prvi val modernističnih slikarjev – zaradi koncepcij ploskovitosti – derogativno imenovali fauviste, kar kaže, kako težko je bilo razbrati pravi smisel teh formalnih prijemov. Vendar se tudi takšna zgolj navidez manj "cerebralna" dela niso zares izmaknila modernistični kompleksnosti, ki je temeljno dejstvo modernistične osredotočenosti na dejanskost, dojemanja tranzitornosti resnice, njene inkonkluzivnosti, konstantne spremenljivosti, fluidnosti. Negotovosti okrog imagističnih in ekspresionističnih izhodišč ali pa glede razmerja med ekspresionizmom in novo stvarnostjo, pa zadrege glede nekaterih avantgardnih gibanj so izhajale prav tako iz spregledovanja smisla modernistične kompleksnosti, ki jo tako pri imagizmu kot ekspresionizmu ali novi stvarnosti ali futurizmi določa ravno poteza modernistične avtorefleksivnosti. Ta je po Kermodu možna (1) kot dekreacija oziroma tehnična introverzija ali (2) kot ironično samozavedanje forme.

Ustroj modernizma in literarne vrste. Lirika

Ustroj modernizma se v vsaki od literarnih vrst uresničuje v skladu s specifično naravo njenih jezikovnih prvin. Tako modernizem v liriki ne more imeti vseh tistih manifestativnih gest, ki udejanjajo inkonkluzivno logiko modernistične strukture v pripovednih formah, saj nekaterih prvin v njej preprosto ne more biti. Pa tudi v pripovedništvu ne gre dosledno iskati potez, ključnih za modernistično poezijo, kljub temu, da za modernistično prozo lahko ugotavljamo npr. vdor lirskih gest v naracijo, nenazadnje tudi v principu členjenja (prim. teze Ralpa Freedmana 1963 o lirizaciji proze pri Gidu, V. Woolfovi in Hesseju ali Frankove teze o

spacializaciji proze iz leta 1945; podobne izpeljave ima tudi Sharon Spencer (1971). Bahtin pozna na pogled nasprotno stališče o romanizaciji vseh zvrsti (kar je treba razbrati kot stopnjevano navzočnost dialoške strukture), ki se godi v procesu zgodovinskega razvoja literature, kar v modernizmu pripelje do še bolj izražene strukturne dialogičnosti (prim. pojave ironije, grotesknosti, mitskih aluzij in pod.). Obstaja pa tudi povsem nasprotna trditev, ki Bahtinovo na videz spodnaša. Po Rééejevi opredelitvi je namreč "modernost [...] možno videti kot izmik temporalnosti in osebi – skratka narativnosti" (cit. Wood 1991: 76), kar bi lahko pomenilo, da modernizem preprosto ni uveljavljen v narativnih formah, ali pa, da jih spremeni do takšne mere, da nimajo več temeljnih narativnih značilnosti. To pa je pogojno tudi mogoče podpreti, čeprav je res, da sta seveda tako Bahtinova kot Rééejeva trditev upravičeni, če ju ustrezno razumemo, saj obe predvsem opozarjata na spremenjeno naravo narativne forme v modernizmu. Modernistični roman je logiko modernistične inkonkluzivne resnice udejanjal na ravni kompozicije, skozi principe narativnega členjenja, pa tudi specifičnega modernističnega koncipiranja romanesknega "junaka", ki ni več junak (neheroičnost antijunaka), romanesknega "dogajanja", ki ni več dogajanje v tistem smislu, da bi ga bilo mogoče povzeti v zgodbo (brezzgodbnost), tematike, ki je vse bolj povsakdanjena (familiarizacija), in podobnega. Če upoštevamo, da so v modernizmu meje med umetniškimi vrstami vse bolj zabrisane (prim. pesmi v prozi in svobodni verz, lirizacija proze, epsko gledališče, poetična drama), kar je nekatere navajalo k sklepu, da so to obdobje videli kar kot kontinuiteto z romantiko (ker so nekatere romantične teorije zagovarjale mešanje literarnih vrst), pa moramo vendarle priznati, da določene modernistične geste izstopajo le v posameznih literarnih oblikah, ali pa smo se vsaj privadili, da pojave v posameznih vrstah specifično imenujemo in zato prepoznamo bodisi le v liriki, romanu ali dramati. Tako postopke potujitve, kot jih je dorekel Brecht, prepoznamo predvsem v dramski obliki, pa tudi pripoved toka zavesti (angl. *stream of consciousness*) ali notranji monolog je zgolj pojav modernističnih narativnih form, podobno kot so konstitucijska določila modernističnega "junaka" ali pa pojav brezsmiselnega, nemotiviranega dejanja (fr. *acte gratuit*) lahko vezana le na roman (prim. Gidove *Vatikanske ječe*) ali dramsko besedilo.⁵

Estetika modernistične tranzitornosti se je v lirskih, narativnih in dramskih formah manifestirala kot svobodni ali neprediktibilni niz, ali z drugo besedo, logična ekspozicija misli je bila zamenjana s kolažem fragmentarnih podob ali pripovednih segmentov ter zapletenih aluzij, kar je očitno imelo tesno vez z drugimi koncepcijami t.i. modernega pluralizma. Ta mišljenjska podlaga koncepcij pluralizma (kot nedovršene, tranzitorne, vedno znova porajajoče se resnice v postajanju) in manifestativna jezikovna introvertiranost sta ključni dejstvi modernizma, oboje pa je omogočalo poetiko impersonalnosti in formo abstrakcije, seveda pa tudi poteze avtotematskosti in tega, kar pozna Gidov pojem *mise en abyme*. Eliot, ki je problem impersonalnosti podob posebej izpo-

stavil (prim. *Tradition and the Individual Talent*, 1920), ga je opredelil hkrati z vprašanjem modernistične kompleksnosti, modernistične ekonomije izraza, s tem pa najavljajočega se minimalizma, ki je specifičen za pojave form "antiugetnosti", antipoezije, antiromana, antidrame. Umetniško delo ali pesem je po njegovem akumulacija asociacij kot stvarjanje novih celot, "objektivni korelat" (prim. Eliot, *Hamlet and His Problem*, 1919) kot niz predmetov, situacij, verig dogodkov, ki naj bi bili formula za evociranje danega vzdušja, neposredne "emocije" (Eliotov pojem) ali odziva. Vendar pa ta "koncentracija zelo velikega števila skušenj" (Eliot 1920, cit. Scully 1969: 67) po njegovem ni "ekspresija osebnega, pač pa pobeg pred osebnim" in tako brezosebna umetniška emocija (Eliot 1920, cit. Scully 1969: 68). Jezikovni kolaž, princip montaže ali jukstapozicije, avtomatska pisava, groteska in ironija kot "komedija jezika" (Hamburger uporabi to sintagmo v zvezi z Rilkejevo poezijo) ali "prezentiranje nepredstavljivega" (Lyotard), nadrealistični princip *cadavres exquis* ali principi konstruktivistov so poteze plurisignacije ali mnogoznačnega v znakovnem razmerju (pojem Philipa Wheelwrighta, *The Burning Fountain*, 1954) ali ambigvite (pojem Williama Empsona 1930) kot specifične posledice modernistične avtoteličnosti ali avtorefleksivnosti, modernistične dialoščnosti, podvojenega pogleda, dislokacije, vse to pa stopnjuje modernistično brezosebno⁶ v liriki, romanu, dramatik. Čeprav so se stališča modernističnih pesnikov glede vprašanja brezosebnega v izjavah razlikovala in je Benn v predavanju *Probleme der Lyrik* (1952) v pozni polemiki z Eliotom trdil, da "poezija ne pozna druge teme kot pesnika samega" (cit. Hamburger 1972: 145) in da po njegovem "takšne stvari kot realnost sploh ni", ampak je le "človekova zavest, ki brez prestanka oblikuje, dejavno konstruira, trpi in odtiskuje svoje mentalne vtise na svet iz svoje ustvarjalne zaloge" (1972: 146), pa njegova izjava, razen tega, da je z njo Benn želel izpostaviti svojo poudarjeno pozicijo antiintelektualizma in glorifikacijo instinkta (kar so pred njim že v času historičnih avantgard proklamativno zagovarjali nekateri futuristi, dadaisti in nadrealisti), navedene ideje modernistične impersonalnosti v resnici ne spodnaša, pa tudi izhodiščnega baudelairovskega pogleda, da je smisel poezije v njej sami, ne zanika. Benn je hotel s svojo izjavo predvsem poudariti, da se sam stališčem o umetnosti kot ekspresiji ne odreka. Sugerirana vsebina poetičnega v modernizmu posreduje tisto, kar beseda lahko komunicira na svojih robovih, bodisi v kompleksni konkatenciji ali stiku (na osi sintagme), bodisi z asociacijami ali množenjem besednih povezav v virtualnem nizu (na osi paradigme), ter tako prezentira tisto, kar Lyotard imenuje "nepredstavljenost". Ko je Hough ob liriki modernizma zapisal, da je "izraz tranzitornega občutja ali trenutnega prebliska" (Hough 1976: 320), je tudi opozarjal, da se pomen le nakazuje, postaja negotov, film sugestij ali vtisov, ki jih ni mogoče analizirati. Ker je modernizem vezan na Baudelairovo novo interpretacijo modernosti, zaradi česar je lahko že leta 1859 tudi zapisal, da poezija nima v posesti resnice predmetnega, ampak le same sebe (cit. Hamburger 1972: 4), je seveda povsem logično, da je modernistična umetnost v prezentiranju

"nepredstavljivega" na poseben način razpirala danosti svojega obstajanja, to je jezika, njegovih možnosti in nemožnosti. Posredno pa je ta osredotočenost modernistične umetnosti na jezik odprla vprašanje o virtualni eksistenci pomenov.

Sheppard (1976) je v zvezi z liriko modernizma govoril o "občutku jezikovne krize", Hough, ko je obravnaval nadrealiste, pa je poudarjal, da je tudi njihova avtomatska pisava in nezavedna organizacija dejanje volje, ne zgolj ohlapne nezavednosti jaza (prim. Hough 1976: 320), s čimer je opozoril, da je cerebralna razsežnost ali princip jezikovne refleksivnosti nepreklicno dejstvo modernistične umetnosti. Podobno je Eliot za poezijo modernizma kot "obdobja iskanja ustreznega modernega kolokvialnega idioma", torej nečesa, kar ni tako odmaknjeno običajnemu vsakdanjemu jeziku, trdil, da je njena pisava "zavestna in namerna" (cit. v: Scully 1969: 68), pesnika pa opredelil, da se "zaveda velike težavnosti in odgovornosti" (prim. *Tradition and the Individual Talent*, 1920; cit. Scully 1969: 62). V ozadju takšnih koncepcij modernistične osredotočenosti na jezik, modernistične specifične jezikovne avtorefleksivnosti, je tista gesta osredinjenosti na eksistenco ali nanovo odkritega vprašanja biti, ki jo je Husserl povezal s krizo zavesti. Zato je prav, da modernistično poezijo kot umetnost vpogleda (Apollinaire), kot "govorico nerazumljivega" (Benn), pesniško "dvojezičnost med dvojno priostrenimi rečmi" (Saint-John Perse) ali Montalejevo misel o pesniški nerazumljivosti ali Eliotovo stališče o pesniški intenziteti, ki nastane "s tem, da se znebimo smisla," ali Audenovo izjavo o pesmi kot "novem stilu arhitekture" ali Valéryjevo misel o pesniku "kirurgu" in poeziji kot "razčiščevanju danega verbalnega stanja" razpoznamo kot specifično eksistencialno odgovornost modernistične umetnosti, in ne vidimo v vsem tem le "disonance" in "abnormalnosti" kot ene od ključnih strukturnih potez modernistične lirike, kar je izpostavljala Friedrich (1956). Mnogoznačnost ali princip hermenevtične inkonkluzivnosti je sicer ključna poteza pesniškega jezika samega, in zdi se, da je modernizem le zgotovil to njegovo temeljno določilo s povsem zavestno gesto svojega novega razumevanja vloge umetnosti v porajanju novega antropološkega in epistemološkega položaja, ki ga je na prehodu v novo stoletje ustvaril pohod znanosti, tehnološkega sunka v industriji in ekonomskega pragmatizma. Modernistična avtorefleksivna forma, gesta izpostavitve avtoteličnosti kot dominantne besedne funkcije na račun drugih razsežnosti besede (prim. Jakobson, *Linguistics and Poetics*, 1960), zaradi česar so razlagali modernistični prelom kot spopad ontološke estetike s tradicionalno gnoseološko naravnostjo estetike, naj bi se napovedovala že v Novalisovem pojmu *Selbstsprache*, v njegovem gledanju na pesem kot "samo blagozvočno, toda tudi brez slehernega smisla in zveze", v kateri "so razumljive kvečjemu posamezne kitice kot sami odlomki iz najrazličnejših stvari" (cit. Friedrich 1972: 30), in v njegovi ideji pesništva kot presevanja kaosa. Toda, ali je Novalisova ideja o pesniški besedi, s katero naj bi bilo "tako kot z matematičnimi formulami; same zase sestavljajo svet, igrajo se le same s seboj" (cit. Friedrich 1972: 29), res že tudi mo-

dernistična igrivost postnietzschejevskega obdobja z vso inherentno kvaliteto eksistencialne odgovornosti? S Friedrichovim navezovanjem izvora modernistične pesniške besede na Novalisove koncepcije se gotovo ni mogoče strinjati. Romantična naključnost in njej pripadajoča pesniška svobodna konkatenacija besed nima (tako kot tudi ne mešanje lirskega, romanesknega in dramatskega) istega pomena, pa tudi ne identične utemeljenosti v romantičnem pojmovanju jaza, kot jo ima modernistična na ozadju razumevanja jaza v 20. stoletju. Je pa docela ustrezna Friedrichova ugotovitev o moderni liriki, da je "pesniški jezik dobil značaj eksperimenta, iz katerega izhajajo kombinacije, ki jih ni načrtoval smisel, marveč šele same porajajo smisel" (1972: 16), le da ni opazil možnosti protislovja s svojo drugo trditvijo, da je modernistična umetnost "intelektualistična", kar bi mu omogočilo izjave precizirati. Poleg tega je v modernistični liriki ta razsežnost "intelektualističnega" mnogokrat močno prikrita ali navidezno povsem odsotna (prim. dada). Dosti bolj nedvoumne so šele izpeljave o (avto)refleksivnosti kot določili modernistične umetnosti (prim. Riccomini 1980), ki so primernejše za razrešitev vprašanja o modernistični liriki, pa tudi skladnejše z istočasnimi razkritji v eksaktnih vedah, ki so prav v fazi vzpostavljanja modernizma ugledale vprašanje logike v povsem novi luči (prim. stališča aksiomske metode ali paradoksalno Russellovo izjavo v zvezi z matematiko⁷). Friedrich je s pojmom disonantnosti in abnormalnosti opozarjal na "govorico nerazumljivega", "sugestivno učinkovanje", "vsebinsko nerazrečenost", "zapletenost izpovedanega" (1972: 14), na izogibanje "komunikativni udobnosti", na "mnogoglasnost [...] čiste subjektivitete" (1972: 15), na "agresivno dramatičnost modernega pesništva", na "dramatiko oblikovnih sil" (1972: 16), "mnogoznačnost" (1972: 18) in tako problem modernega zajel še vedno preveč na deskriptivni ravni. Ko je povzemal "gesla iz nemških, francoskih, španskih, angleških spisov o sodobni liriki" in opozarjal na pojme "dezorientacija, razkroj običajnega, zgubljeni red, inkoherenca, fragmentarizem, zmožnost preobračanja, slog nizanja, depoetizirana poezija, bliski razdejanja, rezke podobe, brutalna nenadnost, dislociranje, astigmatični pogled, odtujevanje..." (1972: 21), je vse to razumel kot "eleganco docela irealne tvorbe" (1972: 22) in pojav povezal s pojmi svobode, fantazije, v podzavest razširjene notranjosti ali igre s prazno transcendenco (prim. 1972: 19). Takšne izpeljave očitno nezadostno zarezujejo v zgodovinski smisel pojavljanja modernizma in s svojim poenostavljanjem ne omogočajo, da bi se bistvu modernizma ustrezno približale. Sicer pa je Friedrich začetke moderne lirike sploh postavil preveč nazaj k Baudelairu, Rimbaudu in Mallarméju ravno zato, ker ni uspel historično razčleniti smisla kategorij, ki jih sam izpostavlja kot določila moderne lirike. Modernizma in njegovih potez v liriki tako tudi ni mogel ustrezno opredeliti in razmejevati glede na distinkcije, ki jih vanje vnese doslednejše zgodovinsko razbiranje. Vendar ob to zadrego ni trčil samo Friedrich, ampak tudi mnogi drugi (Ellmann in Feidelson 1965, Howe 1967, Bradbury in McFarlane 1976, Calinescu 1977, Lodge 1981 in dr.), ki so neustrezno periodizacijsko umeščali mo-

dernizem, kar gre pripisati ne dovolj razčiščenim pogledom na literarnozgodovinsko členitev umetnostnih obdobij po izteku romantike.

Modernistično osvobajanje poezije je izšlo iz zgodnejših primerov sproščanja lirskih konvencij, kar se je udejanjalo kot svobodni verz (Whitman, Laforgue) ali pesem v prozi (prim. Baudelairov *Spleen de Paris*, 1869, Rimbaudove *Les Illuminations*, 1886), kot osvobajanje vsebin, pa tudi kot semantična liberalizacija iz težnje, da bi bila pesniška dikcija bolj kolokvialna (prim. Corbière, Laforgue, poezija Crosovich monologov v kabaretu Chat Noir) in tudi po pomenu pomaknjena v območje vrednostnih atributov, ki so verjetno nedvoumneje odraz neposredne eksistence človeka in aktualnega zgodovinskega dogajanja le-te, torej v območje povsakdanjenosti. Tematika "pritlehnosti moderne urbanosti" (Hough 1976: 314) kot Baudelairova dediščina, zavrnitev velikih mitologij ter vzpostavljanje obrobni mitov, kot je življenje vsakdanjosti (prim. Hough 1976: 318), takšne modernistične težnje samo potrdi. Modernizem gotovo ni Mallarméjeva religija umetnosti, "sekularizirani misticizem" (pojem uporabi Werner Vortriede, cit. tudi Hamburger 1972: 33) oziroma njegov docela subjektivni simbolizem, četudi gre na pogled za isto zgodovinsko linijo opuščanja logike koherence in za že zaznavno zavest nihilizma. Modernizem, katerega izvorni pomen je v modernosti kot vedno znova interpretirani sedanosti ali dejanskosti, se ideji simbolnosti vsekakor dosledno odpove. Čeprav je detronizacija tradicionalnih lirskih vsebin (po pomembnih nastavkih pri Whitmanu) dosledno izpeljana šele z dekadenco in v Rimbaudovih pesmih ter v njegovi konceptiji "namernega razdejanja vseh čutov", pa modernizem nikakor tudi ni zgolj besedna alkimija (prim. "Alchimie du verbe" iz zbirke *Saison en Enfer*) ali rimbaudovski korak vnovičnega stvarjanja sveta z močjo imaginacije (prim. Hamburger 1972: 10). Modernizem je konfrontacijo s praznino sveta nepreklicno sprejel in se bil pripravljen s to danostjo tudi soočiti, tako da je pri tem povsem nanovo uzrl vprašanje eksistence. Modernistična bolečina praznine ni identična z rimbaudovsko, pač pa je priklicala odgovornost, kar je zmogla prav iz položaja nanovo razkritega pomena eksistence, in modernistična umetnost je zato dobila poteze angažiranosti. Stvarjanja umetnosti ni več razumela kot nekaj izjemnega, ampak kot posel med drugimi opravili, hkrati pa kot angažirano dejanje in odgovornost. Modernizem se je tako potopljen v razpoložljivo danost analitično zazrl v posel lastnega stvarjanja, zaradi česar je tudi poezija na prelomu stoletja ob novem prodoru znanosti začela obstajati na način preiskovanja svojih postopkov. Liberalizacijo verza je modernizem izpeljal iz poezije, ki se je izmaknila tradicionalni konvenciji metričnosti in je utrjevala svobodni verz, a ne zgolj skozi Baudelairov in Rimbaudov inovativni poseg, ampak tem odločilneje skozi patetično ironični ton Laforguove pesmi, ki je poznala metrično iregularnost in spreminjanje sheme od verza do verza ali več različnih verznihi form v isti pesmi, poleg tega pa iz ekscentričnih verzov Tristana Corbière (prim. *Les Amours Jaunes*, 1873), ki so – po Poundovi izjavi – oživljali villonovsko tradicijo in premišljeno naivnost z "retoriko fantazijskega slanga", norčavih arti-

stičnih učinkov, s samoironičnostjo (prim. Wilson 1931: 81). "Nova fleksibilnost občutij" pri Laforgueu in Corbièru (prim. Wilson 1931: 82) je vplivala na reprezentativno modernistični satirični verz pri Eliotu, in na oba, le da morda nekoliko bolj na Laforguea, ki ni bil po naključju prevajalec Whitmana ter občudovalec Heineja, se je Eliot tudi sam skliceval v razlagi značilno modernistične poetološke metode fragmentiranja. "Zbadljiva ironičnost, veličastna kolokvialnost, groba naivnost" (Wilson 1931: 82), namerna in zavestna ekscentričnost, neposreden jezik, presenetljive podobe, "žargonskost nemške filozofije" in cinizem pri Laforgueu ali pa Corbièrova brezkompromisna, z neko posebno pozitivno energijo vibrirajoča "konfrontacija s praznino" in "zavest o eluzivnosti empiričnega jaza" ter citiranje protoeksistencialista Pascala, ki je že napovedal "eksistencialistično soočanje s praznino" (Hamburger 1972: 52), – to je bilo za razmerje modernistične poezije do post-nietzschejevskih vprašanj o gotovosti, smislu in sprejemanju absurda gotovo precej ustrežnejša opcija kot mallarméjevski odgovor na nihilizem, ki ostaja razvidna simbolistična ostalina vzpostavljanja zasebne "poetične" celovitosti. Vsebinska liberalizacija modernistične lirike z gestami muhavosti, skrajnih nasprotij ter nagnjenosti k ničū v povezavi s tvorbo dvoumno obstoječih svetov pa se je okrog 1870 – po nastavkih pri Poeu in Baudelairu – vzpostavljala tudi že v Lautréamontovi poeziji. Poteze nepredvidljivosti v poeziji modernizma gre po Houghu povezati z dejstvom, da je "čutila kaj malo možnosti, da bi se zanesla na katero koli strukturo prepričanja izven sebe same" (1976: 319), vendar pa je s to ugotovitvijo ponovil pravzaprav bolj tezo o avtotelični kvaliteti modernistične lirike, ne da bi seveda razdelal razmerje med nihilizmom in potezami modernistične avtorefleksivnosti. Takšno avtonomno kraljestvo modernizma, to je, refleksivna osredotočenost na materialnost, ki izhaja iz doktrine, formulirane pri Poeu, (prim. njegovo koncepcijo čiste poezije), bolj kot neposredno iz Baudelaira, ki je idejo korespondenc od njega samo prevzel, prevladuje po Houghovem prepričanju prav v liriki (prim. 1976: 319); to pomeni, da dvojno priostreno besedo modernizma ali to, kar povzame Barthesov izraz tropološka logika, veže predvsem na liriko, ne pa tudi na narativne in dramske forme modernizma, čeprav je v resnici generična poetološka gesta obdobja. Modernistični avtotematski roman in narativni pojav *mise en abyme* to potrjujeta.

Modernizem kot estetiko tranzitornosti, kot specifično razmerje odprtosti do modernega, kot obrnjenost k neposredni faktičnosti, k sedanjosti kot vrednoti nanovo odkrite eksistence, k vrednosti neposredno dosegljivega tukaj in zdaj, ki zasede mesto nekdanje teleološke naravnosti izven sebe, k idealu ter tako spodnese vsakršno projekcijo in zazrtost k metafizično neuresničljivemu, je Hough opredelil zgolj kot obdobje, v katerem literatura "nastaja v izostreni zavesti napetosti med moderno senzibilnostjo in starimi načini občutij" (1976: 315). Iz zavesti neizčrpnega, nikoli docela zaobjetega, nedokončanega tukaj in zdaj, v neposrednost eksistence usmerjeni sistem vrednot, ki ga vzpostavlja projekt modernističnih poetik, omogoča, da je neposredni sedanjosti pre-

puščeno vedno znova interpretirati ali dekonstruirati ne le dejanskost pred seboj, ampak tudi danost preteklosti, kar pripelje do pojavov značilno modernističnega mešanja časov, do proustovskega nehotenega spomina ter drugih postopkov razgrajevanja, do multiakcentuiranega prezentiranja, do spreminjanja pripovedne perspektive ali pa do re-interpretacije citatov iz pretekle umetnosti in mitov (npr. v Eliotovi *Pusti deželi* vsaj petintridesetih različnih avtorjev, tudi Shakespeara in Danteja). Vse to je v tesni zvezi s specifično modernistično zavestjo temporalnosti oziroma njeno tranzitornostjo, ali drugače, z modernistično osredinjenostjo na sedanost, ki je s svojo inkonkluzivnostjo in fluidnostjo nujno nepregledna. Prav to dejstvo pa je utemeljevalo specifično modernistično razmerje odprtosti, kar je tudi inherentna vsebina pojma modernega. Tudi kompozicijska določila modernizma so tako implicirala poteze nedovršenosti. Takšna sta ravno najbolj razpoznavna pojava v literaturi modernistične abstrakcije in impersonalnosti – fragment v poeziji in neprediktibilni niz pripovedovanja oziroma poteka dogajanja v modernem romanu ali dramati. Tudi razsrediščena identiteta protagonistov, ki v skrajnih primerih like spreminja v antijunake ali shematične osebe (tipe), izhaja iz tega dejstva. Problem razsrediščene identitete pojasnjuje tudi pojav nemotiviranega dejanja. Podobno lahko za fragmentarno metodo, za učene ali skrivnostne aluzije, za ironični učinek s citati, imitacijami, oživljanjem kolokvialnega tona ali pa za mešanice jezikov ter spremešnost časov rečemo, da so poteze, ki izhajajo iz tako razumljenih določil modernistične zavesti in pripadajoče koncepcije modernosti. Osredinjenost na sedanost je v modernistične poetike vnašala spremenjene poteze, zaradi česar "daljše enote niso razvidne na površini ali pa niso navzoče v nobeni razpoložljivi analitični strukturi" in "razpoznavne le retrospektivno" (Hough 1976: 320). Retrospektivni princip je tisto, kar se je Apollinairu v zvezi z novo umetnostjo razkrivalo kot "realnost vpogleda", medtem ko je dotedanjo umetnost po njegovem prepričanju zaposlovala "realnost pogleda" (prim. Apollinaire 1912, tudi v: Harrison in Wood 1997: 182). Prav to pa je – s Husserlovo formulacijo – tista povrnitev duha iz naivne obrnjenosti navzven k samemu sebi, ki je v tesni zvezi s samo angažiranostjo modernistične umetnosti, kar je seveda največkrat zakrito, in zaradi katere se je v formo modernističnih del nepreklicno vpisovala tudi nova razsežnost aktivne vpletenosti bralca, čeprav mu je bila identifikacija, kakršno je poznal v tradicionalni literaturi, docela onemogočena. Modernistična forma je tako v novi luči fokusirala komunikacijsko raven pragmatike v umetniškem tekstu. To je bilo povsem logično spričo očitne modernistične zavrnitve diskurzivne logike (prim. Shattuck 1961: 39), kar je predpostavljalo relacijsko logiko pomenov v modernističnih tekstih.⁸ Pojma kriza in zavest se v nekaterih ključnih opredelitvah modernistične lirike sicer pojavita, a ne v navezavi s Husserlom in njegovo sintagmo, ki opozarja na zvezo z nanovo odkritim pomenom eksistence. Izraz kriza najdemo pri Houghu v pripombi o modernističnih jezikovno kompozicijskih določilih, ko je trdil, da iztek modernistične pesmi predpostavlja pojem krize, ki pomeni akt integrira-

nja navrženega in razpuščenega materiala (prim. 1976: 321), ali v Shepardovi izjavi, da je modernizem poudarjeno izpostavil "čut jezikovne krize" (1976: 311). Če ta izraz kriza (gr. *krisis*) razumemo v izvornem pomenu, ne le s pomenom glagolov odločiti kaj, razmejiti, presoditi (gr. *krinein*), s čimer je v tesni zvezi, ampak s tem, kar implicirajo točka obrata, rob, ostrina ali konica, prečiščevanje, kjer se lahko izvrši odločitev, razmejitve, presoja v eno ali drugo smer, potem postane razvidnejši smisel dvojno priostrene modernistične besede, njene temeljne ambigvitete in ironije, ki sta po Everdellu "epistemološka principa modernizma" (1997: 99), v razvidnejši osvetljavi pa je tudi dejstvo modernistične opustitve gotovosti, tudi takšne, kot se je še oklenila mallarméjevska ali rimbaudovska poezija, ki je lepoto (gr. *aisthesis*) razumevala kot preseganje nič, ne pa kot odprto bolečino. Pojasnjeno pa je tudi večkrat izpostavljeno določilo "nedoločnosti", ki ga prepoznavajo nekatere interpretacije modernizma (prim. Moretti 1987, Mukařovský 1935), ali pa pojem diskontinuitete, ki ga omenjajo kot eno ključnih značilnosti modernizma (prim. Everdell 1997, Sears in Lord 1972). Preglednejša postane seveda še kakšna modernistična poteza nedovršenosti ali neprediktibilnosti, v ozadju katere je ideja modernističnega sestopa v prazen prostor in v negotovost. Ko je pojem nedoločnost v zvezi z modernistično poezijo uporabil Eliot,⁹ ga morda res ni zavestno v pomenu, kot sta ga sočasno utrdili znanost in filozofija (pojem je bil med 1900 in 1931 aktualen v matematiki od Davida Hilberta do Kurta Gödela, skozi fiziko pa se je utrdil Heisenbergov pojem indeterminacije ter princip komplementarnosti N. Bohra), je pa z njim opozoril na ključna določila modernističnega literarnega ustroja in to imenoval "logika domišljije in logika pojma" (Eliot 1930, cit. Pinto 1963: 184). Podobno formulacijo, da je modernizem "umetnost pojma", je že davno pred njim rabil Apollinaire, ko je opozarjal, da v novi umetnosti kubistov ne gre za imitacijske težnje ("realnost pogleda"), ampak za konceptualne ("realnost vpogleda"), hkrati pa to "reprezentiranje konceptualizirane realnosti ali ustvarjalne realnosti" (prim. Apollinaire 1912, cit. v: Harrison in Wood 1997: 182) izrecno razumel kot raziskovanje faktičnega.¹⁰ Nejasnost ali negotovost ali nedoločnost pesniškega izraza, ob katero trči prvo branje modernističnih pesmi, izvira po Eliotu iz dejstva, da se ta poezija izmakne razvidnim "vezavam v besednem nizu" ("links in chain"), "razlagalnim in povezujočim sredstvom" ("explanatory and connecting matter"), ni pa to posledica "nekoherentnosti ali ljubezni do kriptograma" ("incoherence or [...] the love of cryptogram"). Po njegovem izhaja ta vtis iz specifične pesniške metode, ki narekuje takšno krajšavo, da "sosledja podob sovpadajo in se zgostijo v en sam intenziven vtis". (prim. Eliot 1930, cit. Pinto 1963: 184). Eliot je z razlago, zakaj se poetika modernizma izmakne običajnemu prediktibilnemu nizu sintagmatskosti (prim. njegovo formulacijo "the suppression of 'links in chain'" z Réeejevo o "izmiku narativnosti" ali Shattuckovo o opustitvi logike diskurzivnosti), opozoril na konstrukcijske principe paradigmatskega členjenja v modernistični literaturi (prim. Škulj 1981 in 1982) oziroma na

principe modernistične nedovršenosti, na določila hipotetičnosti oziroma virtualnosti, ki so lastna logiki domišljije in logiki pojma. Prav ta določila modernistične umetnosti, ki z Apollinairovo besedo ni bila "umetnost posnemanja, ampak umetnost pojma" (Apollinaire 1912, cit. v: Harrison in Wood 1997: 182), pa so vanjo vnesla paradoksalno preciznost.

Modernistična preciznost jezikovnega minimalizma, logika imaginacije, ki je hkrati logika pojmov, konstrukcija "piktoralne predstavnosti", o kateri je govoril Frank (1945) v tezah o modernistični specializaciji, s katero "narativna ali logična sekvenca izginja",¹¹ kolokvialnost, dvoumnost ironije, "moda klovnovstva", corbierovska dediščina pesniške fantazije (kot originalnosti za vsako ceno) spremešane z verizmom, dodelan proces fikcijskega stvarjanja, ki neprestano prekinja in zanikuje ubesedeni niz, kot je to poznala že protomodernistična poezija "monologov" kot oblika brezsmiselnih verzov, ki pa so vedno implicirali obračanje na poslušalca (prim. Charles Cros, *Autrefois*), medsebojno prekrivanje podob in koncentriranje v sprepleten, intenziven vtis – vse to so poteze modernistične odprtosti, neprediktibilnega niza ali načel nedovršenosti. V modernistični poeziji (pa tudi prozi in dramatici) na ravni formalnih prvin potrjuje to nedovršenost tudi raba kompleksnih učinkov foničnosti ali pojav ritmične sekvence pesmi, ki bi ji bilo težko razbrati vzorec. Iz istega razloga pride v liriki do prehajanja svobodnega verza v pesem v prozi. Iz enakih razlogov je v procesu modernistične poetološke liberalizacije prišlo do opuščanja razvidnosti verzne vrstice, da se je ta poezija odpovedala interpunkciji (prim. Apollinaire, futuristi) in drugim znakom razmejivne stavka, tudi razvidnosti dvočlenih sintagem. Nominalni stil je povsem logičen pojav takšnih modernističnih določil, ki vpeljujejo estetično konceptualnega ali abstrakcije. Zaradi kompleksnosti, ki je inherentna lastnost temeljnega vzorca asociacijske logike te poezije (prim. projekt futuristične "svobodne besede") in ki izhaja iz določil modernistične nedovršenosti in neprediktibilnosti (po Eliotu logike domišljije in logike pojma), je tudi razumljivo, zakaj je v moderni liriki možen razpon od eterične lirske fraze (npr. imagistični haiku) do daljših form pesnitev in proznih pesmi.

Kvaliteta konceptualne preciznosti je vzpostavljala spremenjen komunikacijski modus modernistične pesniške besede, vendar so se tudi pesnikom, ko so razlagali svoje avtorske poetike, kompleksni razlogi teh sprememb kazali v tako različnih osvetljavah, da beležimo vrsto različnih poimenovanj. Mnogi so se oklepali pojma čista poezija (angl. *pure poetry*, fr. *poésie pure*), ki ga je uporabil že Poe in kot simbolistično doktrino absolutne poezije dodelal Mallarmé. Vendar je ta "jeziku tujo", "novo", "absolutno besedo" poezije in njeno "virtualnost" (prim. v: Marić in Vuković 1975: 58), ki ima moč "evocirati predmete" (1975: 61), razumel kot nekaj "magijskega" (1975: 58), kot nekaj skrivnostnega, "sugerirane" vsebine pa so mu kot "sanje" pomenile ekvivalent "duševnega stanja" (1975: 61), kar pomeni, da je bila mallarméjevska "kontemplacija predmeta" (1975: 60) docela postromantična, kot je bila tudi novoroman-

tična ideja lepote kot preseganja nič. Modernistično razmerje do dejanskosti je povsem nemallarméjevsko, zato tudi ne preseneča, da je Neruda (*Sobre una poesía sin pureza*, 1935) v času poznega modernizma nasproti temu pojmu uveljavljal pojem nečista poezija (angl. *impure poetry*), s čimer je sam izpostavljal napetost med nejasnostjo in jasnostjo (prim. tudi predavanje *Obscurity and Clarity in Poetry*, 1953). Zgodnejši projekt imagistov je poznal izraza direktna beseda (angl. *direct word*) in trda podoba (angl. *hard image*), ob drugem valu modernizma naletimo na oznako *nova direktnost*,¹² koncepcijo neposredne, preproste, striktno, asketske, tudi grobe, jedke pesniške besede modernizma pa povzema tudi oznaka *nova strogost* (angl. *new austerity*),¹³ da bi z njo zajela težnjo po še bolj neposredni, vendar še manj metaforični modernistični poeziji in njeni vpetosti v dejanskost vsakdanjosti. To kvaliteto asketskosti, strogosti in preprostosti je z istim izrazom omenjal že Apollinaire (1912), ko je deloma še z mallarméjevsko terminologijo definiral kubizem kot čisto slikarstvo,¹⁴ osredotočeno ne na reprezentacijo narave, ampak na kompozicijo, a posebej izpostavil, da nima namena ugajati, kar predstavlja modernistično platformo, ki je nakazovala razvidne težnje antimetaforičnosti. Očitno je pozni modernizem laže dorekel bistvo svojih umetniških prizadevanj, saj so se nekatere prvotne tendence v njem bolj zgostile. Bistvo modernističnih gest pesniške ustvarjalnosti povzame tako tudi izraz antipoezija pri Enzensbergerju. Ta je opozarjal, da Nerudov pojem "nečista poezija", ki je nastal kot očitna protiutež Poeovi in Mallarméjevi doktrini "čiste poezije", ustreza njegovi rabi izraza antipoezija,¹⁵ za katerega je bil prepričan, da nima enakega pomena kot antipesmi dadaistov in nadrealistov, hkrati pa navajal, da izraz razume povsem v skladju z rabo, ki jo pozna čilski pesnik Nicanor Parra¹⁶ in mu pomeni (1) kultiviranje in prediranje v običajno, (2) ton namerno vsakdanjega ter (3) uvajanje osebe (personae), ki ima funkcijo razpoznavnega socialnega reda, pri čemer so pesmi po tendenci antimetaforične. Drugačna logika strnjene jezika v poetikah zgodnje modernistične generacije je očitno zavajala k sklepom o opuščanju stika z realnostjo in objektivnostjo,¹⁷ tako da je v poznejši fazi prišlo do prepoznavnejših poudarkov angažiranosti poezije. Vendar se tudi zgodnji modernizem kljub postopkom, ki so kazali na znamenja razhajanja s koncepcijami imitacijske umetnosti, ni odrekel poskusom ustvariti iluzijo "realizma in naturalizma", le možnost samoidentifikacije bralca je bila onemogočena na račun bolj reflektivnega branja te poezije.

Modernizem v pripovednih formah

V narativnih formah modernizma se je udeležil ves spekter potez, ki jih pozna modernistična poezija in so vezane na ključno strategijo avto-refleksivnosti, je pa literarna veda v zvezi z romanom tega obdobja utrdila tudi nekaj pojmov, ki jih v razlagah modernistične lirike ne zasledimo, ker lirski literarna vrsta nekaterih prijemov ne bi mogla

izpeljati. Zaradi spremenjene narativne logike reprezentativnih romanov 20. stoletja, vsega tistega, kar povzema tudi oznaka antiroman – odsotnost razvidne zgodbe, rušenje narativne logike, razpršenost epizod, variiranje časovnega sosledja, multiplicirana perspektiva, pripovedne digresije, ponavljanje pripovednih situacij, minimalen razvoj značaja, brezvzročnost njegovega dejanja (fr. *acte gratuit*¹⁸), detajlirana površinska analiza predmetnega ali zgolj njegova evidenca, transponiranje konca ali začetka, eksperimentiranje z narativnim planom jezika, interpunkcija, sintakso – zaradi vsega tega so se pojavljale oznake ciklična pripoved, mitska forma, spacialna forma, dialoški roman, enciklopedična pripoved, introspektivni roman, lirski naracija, stereoptična pripoved (Shattuck) in podobno, ki naj bi pojasnjevale drugačnost modernega romana. Lodge (1966) je s tezo, da je v izhodišču modernistične narativnosti jezik, ki predmet pripovedi spreminja v umetnost (prim. 1966: 29), izpostavil določila jezikovne korolarnosti, tj. avtoteličnosti v tem romanu, a z opozarjanjem na paralele pri Flaubertu, Maupassantu, Turgenjevu, Jamesu, Conradu, Fordu in Joyceu ter s stališčem o izvoru jezika modernistične proze v pesniški revoluciji romantike in simbolizma začetke datiral verjetno prezgodaj. Lodge je zagovarjal stališče, da so postopki v modernističnem romanu (npr. Joyceov *Ulikses*) pogojeni v soočenju s poezijo (1966: 29), zato je tudi trdil, da so ambigvitnost ali plurilingvizem v naraciji, figurativnost, podobe, simboli, ironija, izraba fonološke ravni jezika, epifanija rezultanta temeljnih teženj poezije, ki naj bi jih vpliv simbolistične estetike stopnjeval. Lodge je tako izpostavil osrednji problem avtorefleksivnosti, principa reiteracije ali, kot pravi, "verbalne rekurence"¹⁹ v modernističnem romanu (prim. 1966: 80). Prav v tem soočenju s principi poezije je ponavljajoče se verbalne geste v naraciji V. Woolf razumel tudi Daiches (1960). Bergonzi (1970) je roman modernizma opredelil kot implicitno "literarno kritično dejanje" (1970: 20) in s tem atributom pravzaprav podčrtal njegova temeljna določila reflektivnosti. Poteze simultanosti v modernem romanu je Robbe-Grillet (1963) razlagal kot isti prijem, ki ga je uveljavil kubizem v slikarstvu,²⁰ in opozarjal na izgubo celovitega pogleda, pomnoženo perspektivo na neki predmet, multiplicirano naracijo, kar učinkuje tako kot masa zvočnih vtisov. V enakem smislu je mogoče razumeti tudi poteze *fold-in-technique* v romanih W. Burroughsa ali časovne dislokacije pri Conradu (*Nostramo*) ali Fordu (*The Good Soldier*), ki so jih zajemali s pojmom tehnika spremenjenega časa (angl. *time-shift technique*). Izmik antropomorfnosti osredinjenosti, "geste zoper ireverzibilnost normalne kronologije", kot je to formuliral Robbe-Grillet (1963) ob Joyceovem *Finneganovem bdenju* z razbitim prvim stavkom pripovedi, katerega začetek najdemo na zadnji strani romana, so zgolj poteze spodmaknjene temelja gotovosti in modernistične nedovršenosti, tiste ključne modernizem določujoče osredotočenosti na neposredno sedanost, ki je utemljevala modernistično estetiko tranzitornosti. Korolarnost pripovedi, metanarativni moment ali roman o romanu ali *mise en abyme* (npr. H. James, *The Figure in the Carpet*, Gidovi *Ponarejevalci denarja*) so v

narativnih formah modernizma poteze avtorefleksivnosti kot ključne strategije modernistične estetike, tistega, kar je implicirano v Husserlovi razlagi "križe zavesti" kot znamenje "nove duhovne ponotrzanjenosti in poduhovljenosti" (1989: 39). Beseda *abyeme*, ki izhaja iz lat. *abyssus*, gr. *ábyssos*, kar pomeni brezstalnost ali neskončnost, se nanaša na soočanje s praznino, to pa je razkrivalo novo vrednost eksistence kot take in tudi v moderni roman vnašalo primesi sicer dostikrat zakrite angažiranosti.

Pomembna invencija modernističnih narativnih form je gotovo notranji monolog, ki se nanaša na neposredno predstavljanje misli, vtisov, spominskih predstav ali drugih asociacij v zavesti protagonistov modernističnega romana, torej na tisto direktno vsebino posameznikovega jaza oziroma njegove zavesti, ki implicira odsotnost vsakršne distance in ki brez tradicionalnega posredništva pripovedovalca ustvarja s svojo mrežo navzkrižij neposrednih odzivanj v pripovedi podobo brezosebnega stila, o katerem je govoril Eliot. Notranji monolog v narativnih formah je podobno kot "narek misli" v poetiki nadrealistov prijem, ki ga je izumila modernistična literatura, da bi z njim izrazila koncepcijo inkonkluzivne resnice, resnice, razumljene v smislu fluidnosti. Prvo rabo notranjega monologa naj bi v romanu uveljavil Édouard Dujardin (*Les Lauriers sont coupés*, 1888), izraz pa očitno ni brez povezave s protomodernistično poezijo monologov, čeprav gre za dvojje povsem različnih pojavov.

Drug ključni pojem modernističnih narativnih form je pripoved toka zavesti ali *stream of consciousness* (prim. D. Richardson, Joyce, V. Woolf, Faulkner, Hemingway), ki implicira tok dogajanja v nepovezanih, nezavednih, navzkrižnih predstavnih reminiscencah oseb, ki so del pripovedi, in v neprediktibilnem razvijanju nakazuje modernistično "zgodbnost". To seveda ni več tradicionalna zgodbnost, ampak takšna, ki jo je mogoče označiti z vsemi atributi modernistične inkonkluzivnosti. Tok zavesti kot navzkrižje mentalnih procesov je običajno posredovan v nekoherentni, diskontinuirani formi jezika in ta vtis neorganiziranosti, zmedenosti, neartikuliranosti običajno spremlja tudi odsotnost interpunkcije. Izraz *stream of consciousness* pripada Williamu Jamesu, ki je še z marsikatero izjavo tematiziral problematiko, ki jo je modernizem udejanil s svojo strukturiranostjo.²¹ Tok zavesti za literarno vedo pomeni "literarno metodo reprezentiranja spremešanih mentalnih procesov osebe v pripovedi" (Baldick 1991: 212) in izraz je pogosto sinonimen z notranjim monologom, čeprav ju je možno tudi razmejiti. Prva razmejitev – v psihološkem pomenu – ločuje tok zavesti kot vsebinski moment, notranji monolog pa kot tehniko, ki ga prezentira. Tako Proustov roman *Iskanje izgubljenega časa* (1913-27) posreduje tok zavesti, povezavo čutnih vtisov in spomina, vendar pa notranjega monologa sploh ne uporablja. V drugem – literarnem – pomenu je tok zavesti poseben stil notranjega monologa: medtem ko notranji monolog vedno prezentira misli nekega lika pripovedi "neposredno", brez navidezne pripovedovalčevega posega s povzemanjem ali selekcijo, pa teh neposredno predstavljenih misli ne spremeša z vtisi in neposrednimi zaznavami, niti ni nujno, da pri tem pride neizogibno do razlamljanja gramatičnosti, sin-

takse in logike; vendar pa tudi tehnika toka zavesti počne eno ali obe ti dve stvari. Kot važno sredstvo modernistične fikcije se je ta tehnika najprej pojavila pri Dorothy Richardson (*Pilgrimage*, 1915-35), Joyceu (*Ulikses*, 1922), V. Woolf (*Gospa Dalloway*, 1925), Faulknerju (*Krik in bes*, 1928). Spomniti velja, da se oboje, tok zavesti in notranji monolog, pojavlja tako v bolj hermetičnih kot tudi bolj verističnih modernističnih romanih, torej tudi tistih, ki so jim priznali navezavo z naturalističnim romanom, kar samo opozarja, kako je potrebna previdnost, ko imamo opraviti z drugim valom modernizma, tistim, ki ga je Lodge zajel s pojmom antimodernizem, vendar ga seveda dosledno razumel kot inherentni del modernističnega obdobja.²² Pojav notranjega monologa in postopki toka zavesti so tipična prvina modernistične estetike tranzitornosti, narativni prijemi modernistične usmerjenosti k dejanskosti neposredne sedanjosti, in tako ju je v nekaterih tekstih mogoče razumeti kot poskus ustvariti "iluzijo realizma ali naturalizma".

Modernizem v dramskih formah

Poetika osredotočenosti na dejanskost neposredne sedanjosti in zavesti o tranzitornosti je tudi formam modernistične dramatike določala izrabo ključnih prijemov, pojasnenih z razdelavo razmerja med nihilizmom in potezami modernistične avtorefleksivnosti. Fragmentarnost, kolaž, aluzije, določilo nedovršenosti, celostnost kot inkonkluzivnost, na novo postavljeno vprašanje o subjektivnem in objektivnem, ukinjena hierarhija razmerij, multiperspektivizem (tudi v tonu satiričnosti, ironije, grotesknosti), nedoločnost, kompleksnost izraza, geste abstraktnosti, nova funkcija gledalca, povsakdanjenost, inherentna kvaliteta angažiranosti in druge modernistične prvine so izzvale transformacijo dramskih konvencij in gledališke uprizorljivosti, invencije, sprva ne najbolj številne, pa je odrska nadgradnja (prim. možnosti modernistične izrabe simultanelega odra) postopoma bolj specifično dorekla. Prelomnost teh form s tradicionalno dramatiko je bila opazna, a kot najbolj neposredna komunikacija med verbalnimi oblikami umetnosti mnogokrat ostro zavrjnena in tako hkrati razvojno blokirana. Ker je gledališče pomenilo najbolj utrjeno meščansko konzumacijo umetnosti, je bila modernistična dramska inovacija s svojo kompleksnostjo in refleksivnim momentom na odru mnogokrat preveč šokantna in tako zavrjnena kot nekaj neresnega, da se je do doslednejše invencije svojih specifičnih oblikovnih prvin prebijala sorazmerno dolgo. Usoda igre *Kralj Ubu* (1896)²³ je bila v tesni zvezi z razbiranjem modernizma, ki je bil tu šele v nastavkih. Jarryjeva "ubujska" forma z grobo naivnostjo, kolokvialnostjo, ironičnostjo, kot shakespearevska parodija s simultanim množtvom protislovnosti, ki so zgolj realizacija temeljne modernistične matrice inkonkluzivnosti resnice, je nastala iz zavestne pozicije o eluzivnosti jaza in konfrontiranja s praznino ter bila zastavljena – če uporabimo Apollinairove izjave o novi umetnosti – kot raziskava faktičnega skozi "prezentiranje konceptuali-

zirane ali ustvarjalne realnosti" (prim. "The Cubist Painters"). Apollinaireova "nadrealistična drama" *Les Mamelles de Tirésias* (1917, nastanek 1903) je kot "divja ekstravaganca" (Esslin 1976: 550) prišla na oder dve desetletji po Jarryju, avtor pa je oznako v podnaslovu pojasnjeval, da z nadrealnim ne razume nič simboličnega, ampak zgolj povsem novo, nikoli doslej rabljeno "tendenco umetnosti", da bi ustvarila umetniško ali literarno tradicijo.²⁴ Pomen nadrealističnega v omenjenem smislu imajo tudi naddrame (nem. *Überdramen*) Ivana Golla, nadaljevalca Jarryja in Apollinairea, ki ga z razdiranjem odrske iluzije, ironiziranjem utopičnosti ekspresionističnega aktivizma, alogičnim jezikom, montažo, grotesknim dogajanjem in s simultaniističnim prijemom zajetja treh plasti ega (*Methusalem*, 1922) nekateri vidijo kot predhodnika drame absurda (Esslin 1976). Vzpostavljanje modernistične forme v dramatikii je bil proces z mnogimi problematičnimi poskusi in tudi neupravičenimi neuspehi od Jarryja, Apollinairea, Döblina (*Lydia und Mädchen*, 1906),²⁵ Kokoschke (*Sphinx und Strohmann*, 1907, *Mörder, Höffnung der Frauen*, 1909),²⁶ Kandinskega (*Der gelbe Klang*, 1912),²⁷ prek futurističnih sintez, ekspresionističnih enodejank,²⁸ kubofuturističnih monodram Majakovskega²⁹ ali Evreinova, kabaretno varietejskih tipov predstav in dadaističnih skečev, Vitracovih nadrealističnih eksperimentov kot "šokantnih šal" ter mnogih drugih oblikovnih eksperimentov. Dramatika se je sorazmerno dolgo trudila za svojo bolj izdelano modernistično podobo in jo realizirala z Luigijem Pirandellom (tema relativnosti resnice, tragikomične absurdnosti, negotove meje med norostjo in nenorostjo, nespornost besed), Antoninom Artaudom³⁰ (konceptcija neverbalnega gledališča, gledališča krutosti) in Bertoltom Brechtom (invencija epskega gledališča in koncept potujitvenega efekta). Vse te zrelejšje manifestacije modernizma v dramatikii odražajo konceptijo dialoške resnice in njene temeljne modernistične lastnosti – inkonkluzivnosti.

Modernizem v dramatikii je s satiro in grotesko, kabaretom in skeči, "happeningom", antidramo, gledališčem absurda,³¹ epskim gledališčem (Brecht), totalnim gledališčem,³² pretežno s formo enodejanke,³³ izpeljal lastno ignoriranje tradicije, rušenje dramaturških konvencij, ukinjanje gledališkega iluzionizma, omejeno, fragmentirano dramsko dogajanje, ukinjanje njegove sklenjenosti, burleskno ali "ploskovito" predstavljanje. Uvedel je značaje, ki nimajo razvoja,³⁴ protagoniste, na katerih ni nič heroičnega, shematizirane človeške pojave, ki bi jih lahko zamenjala maska ali figura lutke, depersonalizacijo, dejanja, ki niso nič izjemnega, in se osredotočil na svet povsakdanjene dejanskosti, tudi banalnih situacij, nepomembnih obrobni opravi, paraliziranosti, na življenje izgubljenih priložnosti, na dialoge, ki niso konsekventni in so bolj mimogovori; pa vendarle je v tej brezizhodnosti, obrobnosti, grotesknosti, absurdnosti, strašljivi ali lahkotni tragikomičnosti zmožel fokusirati nedoločljivo poetičnost, točko gole eksistence. Korak v eksistencialistično dramo absurdnih nespornostov, nelagodja, antitragične lucidnosti (bodisi Camusove abstraktne usodnosti ali Sartrove alienacije), z razcepjenimi bitji, ki so mešanica novega in starega, z značaji, ki niso vnaprej

dani (prim. Vasič 1984: 63), je bil logično razvojno preoblikovanje mnogih zgodnejših prvin. Eksistencializem je bil izpeljava temeljne modernistične osredotočenosti na eksistenco in je s tematizacijo odgovornosti³⁵ izpostavljal ključno prvino modernističnih poetik, dramatika tega kasnega toka modernizma pa je kot idejna drama, ideološka drama, filozofska drama, tezna drama (prim. Vasič 1984: 61) dovršila manj uspele nastavke forme, ki so jo poznale ekspresionistične miselne igre (nem. *Denkspiele*, prim. Georg Kaiser), pa tudi dramatike preobrazbe ali odrešitve ali protagonista ali drame oznanjevanja (*das Verkündigungsdrama*).

Ključni konceptiji Brechtove dramatike, potujitveni efekt (*Verfremdungseffekt*) in epsko gledališče, sta dosledno modernistični invenciji, saj obe implicirata problematiko kontingenčnosti realnega tako kot tudi njegov pojem realizma.³⁶ Epsko gledališče³⁷ ohlapno nizanih epizod ukinja gledališko iluzijo (torej gledalčevo identifikacijo, kar je tipično modernistična poteza), distancira gledalca od dogajanja s sredstvi prekinjanja (npr. sedanjika v dialogu dramskega dogajanja s komentiranjem ali elementom pripovedovanja v imperfektu), "uvaja historične osebe in situacije v današnje dogajanje" (cit. v: *Literatura* 1984: 187), kar pomeni modernistično mešanje časov in menjavo perspektive, vklepa dejanja v predigro in epilog v različnih dramskih časih, ti pa imajo zvezo s sedanjostjo, uvaja prekinjanje dialoga s songi, nagovori občinstva, ironičnim komentiranjem, z vizualnimi mednaslovi, filmskimi projekcijami, s čimer dobiva takšno prezentiranje dogajanja poteze shematiziranosti, stiliziranega, in izpostavlja, da je prikazovana resničnost zgolj nekaj ustvarjenega, ali – z Eliotovo formulacijo – da je umetnost pojma. To je tudi tisto, zaradi česar Brecht v zvezi s takšnim gledališčem govori o tehniki hipnotične sugestivnosti.³⁸ Brechtu pomeni "potujiti neko dogajanje ali karakter [...] čisto preprosto vzeti dogajanju ali karakterju to, kar je v njem samoumevno, in zbuditi ob njem začudenje in radovednost" (*Kleines Organon für das Theater*, cit. v: *Literatura* 1984: 187). Načelo potujitve ima funkcijo defamiliarizacije, v omenjenem citatu celo zgolj v takem pomenu kot pri Šklovskem (rus. *ostranenie*), a Brecht je ta pojem, ki zaznamuje kompozicijske prvine drame in koncepcije ugledališčenja, pojasnjeval še na mnogih mestih, da postane razvidno, da je ključno vezan, tako kot njegov zapleteni pojem realizma (in podobno kot koncepcija dialoga pri Bahtinu), predvsem na filozofijo konkretnega, ki omogoča vpogled v resnico kot razliko ali neidentitetno strukturo, kot nekaj nefinaliziranega. Potujitveni efekt poudari gledališčno točko iz procesualnosti eksistencialne odprtosti, nedovršeno tranzitorno stališče nenehno porajajoče se resnice, dejanskega v postajanju, hkrati pa razpira procesualnost samega dramskega besedila, daje vpogled v akt konstruiranja. V tem smislu gre potujitveni efekt razumeti kot modernistično razmerje odprtosti, afirmacijo kontingenčnosti realnega, dejstvenosti kot interpretiranega. Brechtov potujitveni efekt je domišljen kot dosledna poteza modernistične avtorefleksivnosti in eksistencialne angažiranosti, v gledalcu pa naj bi izzval hladno, vendar kritično rezoniranje, kar je bil tudi smisel drugih modernističnih poetik impersonalnosti in njihove temeljne narave avtorefleksivnosti.

OPOMBE

¹ Prim. Husserlova opozorila o tem, da je "duhovna bit fragmentarna" (1989: 33).

² Za Réēja (1991:974) je modernizem "dosledni historicizem" (angl. *streamlined historicism*).

³ Jakobson je ponekod namesto pojma avtoreferencialnost uporabljal tudi formulacije o principu reiteracije.

⁴ Glej Škulj 1995.

⁵ Prim. ekspresionistično dramo Paula Kornfelda *Die Verführung* (1913), v kateri Bitterlich "stori umor brez razloga" (cit. Kralj 1986:39).

⁶ Za brezosebno poezijo se je zavzemal že Lautréamont. (Prim. "sprejmimo ponovno neuničljivo nit brezosebne poezije", Lautréamont 1870, cit. v: Marić in Vuković 1975:49.)

⁷ "... in mathematics we do not know what we are talking about, nor care whether what we say is true..." (prim. Bullock in Stallybrass 1982:48).

⁸ Na pomen relacijskosti je opozarjal že Apollinaire, ko je zatrjeval, da je tudi novo slikarstvo reprezentacija dejanskega, "neposredno opazovane in skozi refleksijo ponovno vzpostavljene" narave (cit. v: Harrison in Wood 1997:179). Na drugem mestu pa je še določneje zapisal, da so ti novi umetniki, "ne da bi se zavedali, v nekem smislu matematiki", ki pa "narave še niso zapustili, ampak jo le preiskujejo." (Cit. v: Harrison in Wood 1997:180).

⁹ "Any obscurity on first reading is due to the suppression of 'links in chain', of explanatory and connecting matter, and not to incoherence or to the love of cryptogram. The justification of such abbreviations of method is that the sequence of images coincides and concentrates into one intense impression. [...] Such a selection of images has nothing chaotic about it. There is a logic of imagination as well as logic of concepts..." (Eliot 1930, cit. Pinto 1963:184).

¹⁰ Prim. Apollinairovo izjavo, da kubistični slikarji "še niso zapustili narave, ampak jo le preiskujejo." (Cit. v: Harrison in Wood 1997:180).

¹¹ Prim. Réejevo formulacijo o "izmiku narativnosti" in Shattuckovo o "opuščenju diskurzivne logike".

¹² M. Hamburger uporabi izraz v zvezi s poezijo Salvatora Quasimoda in Eugenia Montaleja (prim. 1972:242).

¹³ M. Hamburger označuje s tem izrazom predvsem pesmi, katerih izvor je pri Brechtu, pa tudi poezijo Eliota (npr. *Štiri kvartete*) ter pesniško produkcijo Benna in Montaleja po 1945.

¹⁴ Čisto slikarstvo je za Apollinaira nova plastična umetnost, ki je še v povojih in še ni tako abstraktna, kot verjetno bo, novi slikarji pa so zanj v nekem nezavednem smislu matematiki, ki zdaj narave docela še niso zapustili, a v to smer potrpežljivo raziskujejo. (Cit. v: Harrison in Wood 1997:180)

¹⁵ Enzensberger ne vidi vezi z antipesmimi dadaistov in nadrealistov, kar samo potrjuje, kako so tudi modernisti težko razpoznavali smisel lastnih izhodišč, ki jim je iz modernistične platforme omogočal tako raznoteri spekter poetoloških poudarkov. Pri tem je zanimivo, da je Enzensberger za svoj izbor pesmi v angleškem prevodu programsko izbral naslov, ki povzame paradoks antipoezije, *Pesmi za ljudi, ki ne berejo pesmi* (1968), in ponovil gesto dadaistov ali nadrealistov.

¹⁶ Prim. *Poemas antipoemas*, 1954; nastanek 1938-53.

¹⁷ Sartre tega stika ni spregledal in upravičeno uporabi izraz lirski fenomenalizem.

¹⁸ Prim lik Lafkadija v Gidovem romanu *Vatikanske ječe*.

¹⁹ Prim. pojem *force of recurrence*, ki ga je uporabil Hopkins (1865) za definiranje temeljnega pesniškega principa in pomeni isto kot Jakobsonov pojem princip reiteracije ali Poeov pojem retrospektivni princip.

²⁰ Robbe-Grillet je s tem samo z drugačno formulacijo zajel Shattuckovo tezo o stereoptični naravi modernistične umetnosti.

²¹ Prim. Jamesovo koncepcijo resnice kot sla ali odposlanca (angl. *gobetween*), ki je vedno na poti.

²² Literarna veda loči v zvezi z narativnimi formami tudi svobodni notranji stil (fr. *le style indirect libre*), ki ga pozna že Flaubert, v angleškem romanu pa Jane Austen, kjer se spremeša s subtilno ironijo; pojavlja se torej v romanih, ki so nakazovali pot modernemu romanu. Svobodni notranji stil pomeni način predstavljanja misli ali izjav narativne osebe, kakor da jo predstavlja sam s svojega gledišča v navezi gramatičnih in drugih potez protagonistovega direktnega govora s potezami pripovedovalčevega indirektnega poročanja. Svobodni notranji stil kot specifična forma omogoča tretjeosebni pripovedovalcu izrabit gledišče osebe, na katero se izjava nanaša, včasih tudi z ironičnim niansiranjem. Direktni govor v izjavi *Premišljevala je*, "jutri ostanem tukaj", ima v indirektnem diskurzu obliko *Premišljevala je, da bi naslednji dan ostala tam*, v svobodnem notranjem stilu pa je izjava oblikovana takole: *Jutri bo ostala tukaj*. (Prim. Baldick 1991:87-8)

²³ Da je bila ta "naivno otročja stilizacija" ambiciozen projekt, priča tako sodelovanje slikarjev Vuillarda, Bonnard, Sérusiera, Toulouse-Lautreca, kot Jarryjeva kasnejša burleskna proza (1902, 1911), ki jo je suvereno podnaslavljal "roman moderne", v njej pa domislil tudi nekaj razpoznavnih modernističnih idej, korolarnost ter koncept patafizike kot "znanosti domišljjskih rešitev, ki potezam simbolno podeljuje lastnosti predmetov, opisanih s svojo virtualnostjo" (prim. Jarry 1911:119).

²⁴ Apollinaire je hkrati tudi izpostavil svoje osebno prizadevanje po prenovi gledališča, ki "se mora povrniti k naravi sami, vendar brez posnemanja na način fotografije" (cit. Esslin, v: Bradbury in McFarlane 1976:550).

²⁵ Enodejanka, v kateri dobijo tudi rekviziti pomen oseb (Stol, Omara, Kandelaber), razdira konvencije z iracionalnim dialogom.

²⁶ Prvine ironije in groteske: alogičen dialog, uvedba pantomime, opere in oratorija, zbor komentira odrsko dogajanje.

²⁷ Dramsko eksperimentiranje z idejo abstrakcije ob eseju *Über das Geistige in der Kunst*, 1912 (sinestezija zvoka, gibanja, barve in ritma).

²⁸ Francozi so poznali *quart d'heure*, katerih zgled je bil žanr *Proverbes dramatiques*, na katerega je opozarjal že Strindberg (1889).

²⁹ Šklovski je njegove drame "brez tretje dimenzije" označil kot "naslikan poster".

³⁰ Prim. manifestne tekste v *Le Théâtre et son double*, 1938.

³¹ Pojem Martina Esslina (1961) za neodvisno tradicijo gledališč od dadaizma in nadrealizma do rutine vaudevilla in cirkusa, ki je zanikala "racionalno, analitično dogajanje" in gre nazaj do Jarryja 1896 in Cocteauja ter Ivana Golla po 1920.

³² Pojem totalnega gledališča je poznal že nemški prostor (nem. *Totaltheater*): gre za termin iz druge polovice dvajsetih let in je vezan na gledališka prizadevanja Walterja Gropiusa in Erwina Piscatorja. Pojem *totalna umetnost* v pomenu razlamljanja meja med umetnostjo in življenjem ima korenine v konstruktivizmu, dadaizmu, nadrealizmu, in ga je rabil tudi Kurt Schwitters za svoje *Merzbau*.

³³ Glej opombo 28.

³⁴ Takšno osebo je pravzaprav razumeti v enakem smislu kot modernistični fragment.

³⁵ Prim. vprašanje avtentičnosti bivanja, pri Sartru temo svobode, pri Beauvoirovi upoštevanje svobode drugega, pri Camusu absurd.

³⁶ Svoje koncepcije realizma Brecht ne enači z Balzacovo ali Tolstojevo, ampak jo razume v zvezi z atributi kompleksnosti, konkretnega, lahko tudi abstraktnega, kot tisto, kar "drži korak s hitrim razvojem realnosti". Realizem zanj ni vprašanje forme, ampak je ključna angažiranost z realnostjo, z "živostjo" življenja, kot poudarja sam. "Ali je delo realistično ali ne, ne moremo določiti zgolj s preverjanjem, ali je ali ni tako kot obstoječa dela, ki jim pravimo realistična." (Brecht 1938. V: Harrison in Wood 1997:493).

³⁷ Pojem je nastal pod vplivom Erwina Piscatorja.

³⁸ Prim. Brecht 1977:150.

LITERATURA

- APOLLINAIRE, Guillaume: "On the Subject in Modern Painting". V: Harrison in Wood 1997: 179-181.
- APOLLINAIRE, Guillaume: "The Cubist Painters". V: Harrison in Wood 1997: 182-183.
- APOLLINAIRE, Guillaume: "The New Painting: Art Notes". V: Harrison in Wood 1997: 181-182.
- APOLLINAIRE, Guillaume: *Méditations esthétiques*. Pariz 1912.
- BALDICK, Chris: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford 1991 (1990¹).
- BAUDELAIRE, Charles: *L'Art romantique*. Pariz 1923.
- BERGSON, Bernard: *The Situation of the Novel*. London 1970.
- BRADBURY, Malcolm, MCFARLANE, James, ur.: *Modernism, 1890-1930*. London 1987 (1976¹).
- BRECHT, Bertolt: "Kleines Organon für das Theater". V: *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Baden-Baden 1977: 128-173 (1957¹).
- BRECHT, Bertolt: "Popularity and Realism". V: Harrison in Wood 1997: 489-93.
- BULLOCK, Alan, STALLYBRASS, Oliver, ur.: *The Fontana Dictionary of Modern Thought*. London 1982 (1977¹).
- BURBANK, John, STEINER, Peter, ur.: *Structure, Sign, and Function*. New Haven in London 1978.
- CALINESCU, Matei: *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch*. Bloomington 1977.
- COLE, Toby, ur.: *Playwrights on Playwriting*, New York 1965 (1960¹).
- DAICHES, David: *The Novel and the modern World*. Cambridge 1960.
- ELIOT, T. S.: "Preface to a Translation of Anabase by Saint-John Perse". 1930. V: Pinto 1963.
- ELLMANN, Richard, FEIDELSON, Charles, Jr, ur.: *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature*. New York, London 1965.
- EMPSON, William: *Seven Types of Ambiguity*. Harmondsworth 1977 (1930¹).
- ESSLIN, Martin: "Modernist Drama: Wedekind to Brecht". V: Bradbury in McFarlane 1987 (1976¹): 527-560.
- EVERDELL, William R.: *The First Moderns*. Chicago, London 1997.
- FRANK, Joseph: "Spatial Form in Modern Literature". V: *Sewanee Review* (53) 1945: 221-240,433-456,643-653.

- FREEDMAN, Ralph: *The Lyrical Novel*. Princeton, New Jersey 1963.
- FRIEDRICH, Hugo: *Struktura moderne lirike*. Ljubljana 1972 (orig. izd. 1956¹).
Prevedel Darko Dolinar.
- GARTON, Janet, ur.: *Facets of European Modernism*. Norwich 1985.
- GARVIN, Harry R.: *Romanticism, Modernism, Postmodernism*. London 1980.
- GILES, Steve, ur.: *Theorizing Modernism*. London, New York 1993.
- HAMBURGER, Michael: *The Truth of Poetry. Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960s*. Harmondsworth 1972 (1969¹).
- HARRISON, Charles, WOOD, Paul, ur.: *Art in Theory 1900-1990*. Oxford UK, Cambridge USA 1997 (1992¹).
- HOUGH, Graham: "The Modernist Lyric." V: Bradbury in McFarlane 1976: 312-322
- HOWE, Irving, ur.: *Literary Modernism*. Greenwich, Conn., 1967.
- HUSSERL, Edmund: *Kriza evropskega človeštva in filozofija*. Maribor 1989.
Prevedel Tine Hribar.
- JARRY, Alfred: *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien*. Pariz 1911, 1979.
- JARRY, Alfred: *Le Surréalisme*. Pariz 1902, 1979.
- KRALJ, Lado: *Ekspressionizem*. Literarni leksikon 30. Ljubljana 1986.
- LITERATURA. Leksikon CZ. Ljubljana 1984.
- LODGE, David: *Language of Fiction*. London 1966.
- LODGE, David: *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London 1977.
- LODGE, David: "Modernism, Antimodernism and Postmodernism". V: *Working with Structuralism*. London 1981.
- MARIĆ, Sreten, VUKOVIĆ, Djordjije, ur.: *Poezija*. Beograd 1975.
- MORETTI, Franco: "The Spell of Indecision". V: *New Left Review*, 1987, 164: 27-33.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: "Dialectic Contradictions in Modern Art" (1935¹). V: Burbank in Steiner 1978: 129-51.
- PINTO, Vivian de Sola: *Crisis in English Poetry 1880-1940*. London 1963 (1951¹, rev. 1958).
- RÉE, Jonathan: "Narrative and Philosophical Experience". V: Wood 1991^a: 74-83.
- RÉE, Jonathan: "The Vanity of Historicism". *New Literary History*, 1991^b, 22: 961-983.
- RICCOMINI, Donald R.: "Defamiliarization, Reflexive Reference, and Modernism". V: Garvin 1980: 107-13.
- SCULLY, James, ur.: *Modern Poets on Modern Poetry*. London and Glasgow 1969 (1965¹).
- SEARS, Sallie, LORD, Georginna W., ur.: *The Discontinuous Universe. Selected Writings in Contemporary Consciousness*. New York in London 1972.
- SHATTUCK, Roger: *Proust's Binoculars*, New York 1963.
- SHATTUCK, Roger: *The Banquet Years*, New York 1955, 1961².
- SHEPPARD, Richard: "Expressionism and Vorticism: An Analytical Comparison". V: Garton 1985: 149-174.
- SHEPPARD, Richard: "The Problematics of European Modernism". V: Giles 1993.
- SPENCER, Sharon: *Space, Time, and Structure in the Modern Novel*, Chicago 1971.
- STRINDBERG, August: "On Modern Drama and Modern Theatre". V: Cole 1965 (1960¹): 15-22.
- ŠKULJ, J.: "Paradigmatizacija proznih struktur. Diskusija pojmov". V: *Primerjalna književnost* (4), 1981, 2: 1-14.

- ŠKULJ, J.: "Paradigmatizacija proznih struktur. Vprašanje o romanu in o jeziku". V: *Primerjalna književnost* (5), 1982, 1: 35-47.
- ŠKULJ, J.: "Paradigmatizacija proznih struktur. Narativni model in vprašanje zavesti". V: *Primerjalna književnost* (5), 1982, 2: 31-44.
- ŠKULJ, J.: "Modernizem in modernost". V: *Primerjalna književnost* (18), 1995, 2: 17-30.
- ŠKULJ, J.: "Dialogizem kot nefinalizirani koncept resnice. Literatura 20. stoletja in njena logika inkonkluzivnosti". V: *Primerjalna književnost* (19), 1996, 2: 37-48. "Dialogism as a non-finalised concept of truth: the twentieth century literature and its logic of inconclusiveness". V: *Bakhtin and Humanities*. Ljubljana 1997: 139-150.
- VASIČ, Marjeta: *Eksistencializem in literatura*. Literarni leksikon 24. Ljubljana 1984.
- WILSON, Edmund: *Axel's Castle. A study in the Imaginative Literature of 1870-1930*. London, Glasgow 1967 (1931¹).
- WOOD, David, ur.: *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*. London, New York 1991.

■ MODERNIST FEATURES IN LYRICAL, NARRATIVE AND DRAMATIC FORM

The crisis of consciousness as the background of establishing modernist literary phenomena enables the approach to the features of the lyrical, narrative and dramatic genres and their basic logic of inconclusiveness through Husserlian comments on the issue. Following his views on the problem going back to the turn of the century, the discussion of the complex and contradictory reality in modernist forms and of their fundamental strategy of selfreflexivity can consider not only the formal level of the subject of investigation but also assign a meaning to it from a very different angle. Self-reflexiveness of form can be identified as a serious response of modernist literature to the essential historical encounter with existence so far being a thwarted question of the Western mind. The view actually points out the proposition about the implicitly engaged nature of the modernist art forms. In Husserlian viewpoint modernist forms can be recognized as a "heroic" re-engagement with "genuine rationality" – hence their cerebral dimension – and in addition his explanations make it evident why the topic of existence and its authenticity is the key theme of the period. Modernism as self-consciousness of style, as a movement of movements concentrating on the possibilities of art and through its complexity of poetics selfquestioning their creative potentialities, is a period bringing into focus the very being and its ever-elusive quality. The significance of modernist art dwells on its "responsibility of form". Re-examining existence in itself modernist forms can open up their own creative process, grasp their form in its unconcluded status and communicate their logic of inconclusiveness. Confronting the consciousness of never-ending contradictions of reality and truth about it, modernism with its Baudelairean sense of *immediacy of life*, of its fleeting instant, of *the present in its presentness*, in its purely instantaneous quality, i.e. quality of contingency, demonstrates through the features of fortuitousness and fragmentariness in

Imagist, Futurist, Expressionist, Constructivist, Dadaist or Surrealist forms its unique ability to grasp the openness and uncertainty in the process of producing. Laying open to view its only available immediacy, art of modernism unfolds its own truth of becoming. The fragmentary method of collage and abstraction in poetry or interior monologue, stream of consciousness and the acte gratuit of the "hero" in the modern narrative or the A - effect (in German *Verfremdungseffekt*) in Brechtian epic theater conceptualize one of key dimensions modernist innovative literature opened as its central topic, i.e., groundlessness of ground or "the incertitude of the void" (Joyce). Exhibiting through its intervention into form the very moment of forming, modernist art is in essence conceptual. Modernist forms disclose the action of conceiving. Hence the modernist distinctive constructive qualities, its stress on the predicament of inferential, its quality of suggestive meaning and of an open-ended interpretation.

DRAMA IN PROSTOR

Lado Kralj

Na pisanje drame učinkuje med drugim tudi sočasna konvencija o odrskem prostoru. Zgodovinsko gledano prevladuje iluzionistični oder, ob njem so se razvili drugi, ena njegovih opozicij je simultani oder. V sočasni konvenciji o odrskem prostoru se udejanja vizualna ali spektakulska razsežnost drame, ki jo je zaznal že Aristotel in jo imenoval ópsis, vendar ji ni pripisoval prevelikega pomena, saj ni mogel predvideti njene poznejše ekspanzije. Vizualna razsežnost vleče nase gledalčevo pozornost, kar pomeni, da ga do neke mere odvrča od govornje besede. To utegne povzročati recepcijske motnje, pred katerimi so pisci poetik skušali zavarovati gledalca z različnimi tehnikami in pravili.

1

Na prvi pogled se zdi, kot da preučevanje razmerja med dramo in prostorom prej sodi v teatrologijo kot v literarno vedo. Takšno nujenje se opira na naslednji premislek: nobenega dvoma ni, da si dramatik svoje osebe in njihova dejanja zamisli v nekem prostoru, vendar je funkcija prostora v drami skromna, kar je razvidno poleg drugega tudi iz dejstva, da se oznake prostora večinoma ne pojavljajo v dialogu, temveč predvsem v didaskalijah. Močnejšo funkcijo dobi prostor šele v trenutku, ko komunikacijski način drame preide iz bralnega v uprizoritvenega, vendar se v tem trenutku pojavijo specifični opravi arhitektonske gradnje odra, izbora materialov, osvetljave itd., kar izrazito sodi v teatrologijo oz. ožje v scenografijo.

Drama se dogaja – s tem glagolom dramatik zelo pogosto uvaja prostor – "v malem trgu Betajnovi", "na vrtu pred županovo krčmo" (Can- kar), "na ladji 'Ognjeni zmaj' [...] sredi oceana skrivnosti" (Jarc), "v neki navadni graščini" (Jovanović), "pred kraljevsko palačo v Tebah" (Sofokles, Evripides), "v peloponeškem mestu Troizenu" (Racine), "v Parizu" (Molière), "na krovu ladje in na neobljudenem otoku" (Shakespeare). Ali pa dramatik izčrpno, vendar ekonomično označi prizorišče v nominativu:

"Dostojno opravljen salon" (Cankar), "Zaklonišče z zaprtim vhodom zadaj na levi" (Bevk), "Štirikotno vlažno dvorišče sredi velikega, golega poslopja" (Majcen), "Prostor v hiralnici hribovske vasi" (Hauptmann), "Kvadraten prostor, zadnja stena je steklena" (Kayser), "Soba praznote. Somrak. Na steni v ozadju visita velik trikotnik in šestilo – edini okras tega bivališča" (Jarc).

Dramatik označi kraj dogajanja v obliki didaskalij ali po Ingardnu "stranskega teksta"; in stranski tekst v uprizoritvi ni izgovorjen, temveč, kot ugotavlja Ingarden, tam "odpade" in se spremeni v nebesedna, večinoma vizualna sporočila (Ingarden 1990: 371). V praksi to pomeni, da didaskalije veljajo samo kot napotek režiserju in nekateri režiserji ta napotek upoštevajo bolj, drugi precej manj. Eden od tokov modernega gledališča, ki je star že več kot sto let, saj se je začel v razdobju simbolizma, meni, naj bo uprizoritev bolj ali manj svobodna interpretacija teksta ali celo avtonomna kreacija, ki uporablja tekst samo kot spodbudo. Takšna praksa najprej postavi pod vprašaj didaskalije, saj so zapis avtorjeve volje, kakšna naj bo uprizoritev; gledališki reformator Edward Gordon Craig npr. ugotavlja, da didaskalije s svojo nepotrebno želijo režiserja, saj se vtikajo v njegovo umetnost (E. G. Craig 1995: 115-116). 'Didaskalije' so zbirni izraz za dve različni dejavnosti, ki se pokažeta pri slovenjenju. Na eni strani imamo 'scenske opombe', ki opisujejo prostor in samo v tem pomenu bomo 'didaskalije' uporabljali v tej študiji. Na drugi strani pa imamo 'režijske napotke', ki opisujejo dramske osebe, tj. njihove premike in fizične akcije ali pa emocionalno stanje. V tem zadržem, zelo pogostem primeru gre za kratke, zgoščene prislove ali tudi pridevnike tik za imenom nosilca vsakokratne replike. "Otožno", "z glasnim smehom", "afektirano", "mirno", "razjarjen", "resno", "afektirano hladno", "mračno", "skrajno razžaljena", "svečano": to je skoraj celotna zaloga režijskih napotkov v 6. prizoru I. dejanja Cankarjevih *Hlapcev*.

Argumenti za mnenje, da preučevanje razmerja med dramo in prostorom sodi predvsem v teatrologijo, pa bodo zgubili veljavo in literarna veda in teatrologija bosta dobili možnost interdisciplinarnega sodelovanja v trenutku, ko bomo obrnili smer raziskave: ne od posamičnega teksta k njegovi uprizoritvi, temveč od konvencije uprizarjanja v nekem času k dramski pisavi. Z drugo besedo: dramatik piše drame med drugim tudi pod močnim vplivom koncepta prostora, kot ga vidi v sočasnem gledališču. In zdaj ta koncept prostora ni več samo nekaj ožje strokovnega, nekaj scenografskega, temveč označuje in oznanja dramski svet.

Podprimo to tezo s prepričljivim primerom: Slavko Grum je napisal *Dogodek v mestu Gogi*, ki je ena najpomembnejših slovenskih dram, poleg drugega pod vplivom ruskega avantgardističnega režiserja Aleksandra Tairova, pravzaprav njegove režije Wildove *Salome*. Tairov je namreč s svojim Kamernim teatrom l. 1925 na eni svojih evropskih turnej gostoval tudi na Dunaju in to je bil dogodek sezone, Grum pa si je šel predstavo ogledat in je bil od nje ves prevzet, kot je razvidno iz njegovega pisma Joži Debelak 20. junija 1925. Morda največja novost, ki jo je v svoje gledališče vpeljal Tairov, je zadevala odrski prostor in Tairov jo

je imenoval "vertikalna konstrukcija". Odrska tla je razdelil na več enot, ki jih je v različnih višinah in geometričnih gmotah členil navpično in sicer s pomočjo lesenega ali jeklenega ogrodja ali tudi barvastih platen. Tako je dobil večje število različno visokih igralnih ploskev, ki so mu omogočile simultano uprizorjanje. Igralci se po tako členjenem prizorišču premikajo mehanično, podobni so marionetam – to je značilna podrobnost, ki jo že pred Tairovim lahko opazujemo v simbolističnem gledališču (Maeterlinck, E. G. Craig). Takšen prostor in takšno gibanje po njem je v *Dogodku v mestu Gogi* prevzel Grum in odtod povsem organsko izhaja njegova posebna, tj. simultana in fragmentarna tehnika pisanja prizorov. Didaskalije v *Dogodku v mestu Gogi* dovolj določno kažejo bližino Tairova: "V nekaterih sobah ni prednjih sten in je tako pogled vanje občinstvu popolnoma svoboden [...] V stavbi poleg te prebivalci stlačeni v izbe druga vrh druge [...] Vse prizorišče dojmi groteskno in neistinito, kakor hišice in figurine v sejmski streljarni [...] Po oknih še mnogo drugih glav – morebiti samo narisanih na papir, z debelimi očmi" (ZD I: 174, 195).

Grum je koncept prostora, ki ga je videl pri Tairovu, razumel kot novo, zmagovito gledališko konvencijo in jo takoj sprejel. Učinkovala je na dramatikovo pisavo in brž ko se to zgodi, ne gre več samo za prostor, temveč za dramatikov svet, za metonimijo obstoječega. Grum se je prav dobro zavedal, da se je preobrat v njegovi dramski tehniki zgodil pod vplivom Tairova, saj v intervjuju v "Slovenskem narodu" l. 1929 pravi takole: "Rus Tairov je na Dunaju prvi uprizoril stare drame s tako moderno scenerijo. Tairov ima torej sceno, ki bi odgovarjala moderni drami, pa nima take drame, jaz imam pa tekst brez režiserja" (ZD I: 427). Modernost drame je torej po Grumu odvisna od "scene", ta je eden od temeljev drugačnosti njenega sveta. In kot Grum piše pod vplivom konvencije prostora pri Tairovu, tako Ibsen piše pod vplivom konvencije prostora v Antoinovem *Théâtre libre*, ki dobiva ideje od Zolaja, na Shakespearjevo pisavo vpliva prostor elizabetinskega odra in na pisavo anonimnega pisca *Slehernika* prostor moralitete. In v vsakem teh primerov koncept prostora preraste v nekaj mnogo bolj obvezujočega, v metonimijo sveta.

Ko govorimo o dramskem prostoru, se moramo zavedati, da se tu prekrivata dva pojava. Na eni strani imamo prizorišče (tudi: kraj dogajanja) in ta pripada tekstu; to je npr. mesto Goga pri Grumu ali salon v Krleževem glembajevskem ciklu. Mesto Goga in glembajevski salon sta fiktivna, imaginarna, evocira ju dramski tekst. Na drugi strani pa imamo odrski prostor, ki je nekaj realnega, materialnega, oprijemljivega in – kar zadeva prejemnika – vizualno zaznavnega; določajo ga scenski elementi, členjenost tal, osvetljava in ne nazadnje pozicije igralcev. Odrski prostor ima funkcijo označevalca, fiktivno prizorišče označenca. Ampak kakšen naj bo označevalec? Naj oder ostane razviden kot oder, tj. kot kraj, opremljen za nastopanje, ali pa naj bo videti kot nekaj popolnoma drugega, npr. kot lokacija, ki je osupljivo podobna izseku iz vsakdanje realnosti? V tem primeru bo oder skušal doseči "iluzijo realnosti".

1) Iluzionistični oder. "Iluzija" je po Wilpertu varljivo prikazovanje

zgolj domišljijjskih oseb, dejanj in krajev, kot da so realni; opira pa se ta estetski pojem na prepričanje, da vtis, ki ga napravi umetniško delo, utegne na prejemnika učinkovati močnejše od vtisov iz izkustvenega sveta (G. Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*). Poudarek je na kvalifikaciji "varljivo prikazovanje", iluzija namreč etimološko izhaja iz lat. glagola in-ludere = prevarati, preslepiti; osnova je samostalnik ludus = igra. Iluzionistični oder je gledališki koncept prostora v zapadnem svetu, ki je dolgo veljal za najbolj relevantnega; začel se je v renesansi kot reakcija na alegoričnost simultanege odra, pomemben je bil pri formiranju meščanske tragedije (E. G. Lessing, D. Diderot, G. Lillo), diskurzivni vrh je dosegel v Zolajevem programskem članku in potem knjigi *Naturalizem v gledališču*, optimalno literarno realizacijo pa v Ibsenovi naturalistični fazi. Ob primerjavi z njim lahko razvijemo tudi druge modele:

2) Simultani oder. Ta oblika ukine napetost med fiktivnim prizoriščem in realnim prostorom tako, da umesti kompletno gledališče v vsakdanjo realnost, npr. na obljudeno ulico ali na trg. Simultani oder je posebej pomemben v srednjem veku; najbolj pogosti zvrsti drame, ki ju pišejo zanj, sta misterij in moraliteta. Poznejši odmevi pri poznem Strindbergu in v ekspresionistični drami (postajna tehnika).

3) Elizabetinski oder. Je posebna varianta simultanege, vendar z nastavki iluzionističnega. Zadnji, s streho pokriti del odra je namreč začetek baročnega ali "škatlastega" odra, tu se dogajajo intimnejši prizori. Bistvena značilnost pa je verbalna tehnika lokaliziranja, ki omogoča hitro in pogosto menjavo prizorišč.

4) Gledališče v gledališču. Fiktivno prizorišče in odrski prostor sta navidez identična, saj se na gledališkem odru pojavi še eno, fiktivno gledališče, ki pripravlja ali tudi odigra svojo predstavo. Najbolj znan primer je igra o umoru vojvode Gonzaga, ki jo Hamlet ironično imenuje *Mišelovka* in jo ukaže odigrati pred svojim stricem, novejša primera sta Pirandello, *Šest oseb išče avtorja* ali Jovanović, *Igrajte tumor v glavi ali onesnaženje zraka*. "Teater v teatru" vzpostavlja dramski svet, ki je na poseben način artificialen, svoje učinke dosega z multipliciranimi zrcalnimi odbleski realnosti.

5) Abstraktni oder. Sodi k t. i. avtonomnemu gledališču. Ena od opozicij iluzionističnemu odru, ki pa za razliko od epskega skorajda ne posega na področje ideologije. Je dediščina gledališkega simbolizma, utemeljitelja sta A. Appia in E. G. Craig; odrski prostor skušata približati fiktivnemu prizorišču na način sugestije, kar se vizualni zaznava kaže kot abstrakcija. Abstraktni oder v veliki meri uporablja luč in členjenost tal. To je značilen prostorski koncept, ki ga najdemo predvsem v avantgardističnih dramah (Apollinaire, Kokoschka, Kaiser, Sorge, Grum), pred tem pa že v nekaterih simbolističnih (Strindberg, Andrejev).

6) Epsko gledališče. Odrski prostor poudarja svojo golo materialnost, kaže nam odrski pogon, ki na grob, približen in obenem transparenten način proizvaja tako interier kot tudi eksterier; iluzionistično tehniko zavrača ali tudi denuncira, češ da gledalca zavaja, ga odvrta od kritičnega presojanja. Ta koncept prostora spada med tehnike epiziranja v gleda-

lišču, ki jih je Brecht zbral in sistematično koordiniral, v zgodovini gledališča pa so se pojavljale že davno prej. Takšen prostor najdemo tudi pri njegovih naslednikih (Hacks, Weiss, Barnes) ali pri dramatikih, ki so do epiziranja prišli približno v istem času, vendar samostojno, brez stika z Brechtom (npr. Th. Wilder).

Oglejmo si iluzionistični koncept nekoliko pobliže in sicer tam, kjer je najbolj artikuliran, tj. pri Zolaju. Ta je dramatik najprej posvetil poglavje v programski knjigi *Le roman expérimental* (1880), naslednje leto pa je izdal knjigo člankov z naslovom *Naturalisme au théâtre*. Ti teksti nazorno pričujejo o vrhu in zmagoslavju iluzionističnega koncepta prostora, ki se je začel že v renesansi. Sledi mu padeč in vdor abstraktnega prostora, ki ga uveljavlja simbolizem, vendar je Zolajeva dramska poetika tako močno zaznamovala takratne pomembne dramatike v njihovi naturalistični fazi, nekatere direktno (Ibsen, Strindberg, Hauptmann), druge posredno (Cankar), da so se iluzionistična načela ponekod ohranila do srede 20. stoletja, posebej v angloameriški literaturi (O'Neill, Miller, Williams), kot neonaturalizem pa celo pozneje (Wesker, Kroetz, Bond, Shepard, Mamet).

Gledališče je za Zolaja "poslednja trdnjava konvencije" in sicer nereflektirane, sestavljene iz fragmentov klasicističnih, romantičnih in tudi melodramskih načel. Naturalizem je najprej izbojeval odločilne bitke na področju romana in tam je tudi razvil poglavitne točke svoje poetike; moral jih je samo še prenesti v dramo, v gledališču pa staro konvencijo zamenjati z novo, zmagovito. Pri prenosu v dramo pa je prišlo do nekaterih sprememb, ki jih bomo povzeli na kratko. V poetiki drame skoraj povsem umanjka vidik eksperimentalne produkcije teksta, s katerim se Zola tako intenzivno ukvarja v poetiki romana, kjer je literarni tekst analogen fiziki in kemiji, pisatelj pa znanstveniku. Pač pa se Zola močno zaveda uprizoritvenega učinka, s katerim razpolaga drama, pozna "čudovito moč gledališča in njegov neposredni vpliv na občinstvo", zato njegovo razmišljanje pridobi komunikološke in znotraj teh vizualne vidike. Gledališče je zanj kratkomalo najboljši možni "instrument propagande" (Zola 1968: X, 1254) in treba ga je uporabiti, treba je z njim oznanjati nove, naturalistične ideje. Konica teh idej pa je poudarjena težnja ali že kar zahteva po resnici. Zola je v poetiki drame tako rekoč obseden od iskanja resnice, ki jo družba prikriva; dramatik naj se bojuje proti družbeni laži. Meščanska družba skriva grehe iz preteklosti in če hoče ozdraveti, se mora v gledališču z njimi soočiti, pa čeprav ji to ni prijetno in čeprav si mogoče tega niti ne želi. Namen drame ni več idealizirati razmere ali pa preprosto zabavati, kot je svojo nalogo pretežno razumelo sodobno francosko gledališče, temveč vzgajati na moderen način, tj. razkrinkavati družbene napake in spodbujati k družbeni akciji. Takole se Zola obrača na gledališko občinstvo: "Mi učimo grenko resnico življenja, pri nas dobite brezobzirno lekcijo o realnosti. Izvolite, obstoječe je takšno in takšno; potrudite se in toboljšajte" (Zola 1968: X, 1242). Skratka, Zola je začetnik moderne družbenokritične dramatike.

In prav pri uresničevanju tega načrta se Zola opira na koncept pro-

stora in tu uvaja pojem iluzije. Idealiziranje razmer je zanj enako laži; torej je treba na odru prikazovati vsakdanjo realnost, kakršna je, nepovzročeno, pa naj bo še tako groba in odurna. Prikazovati je treba "izsek iz življenja" in sicer na tako pristen način, da nam bo občinstvo verjelo. Pravilo verjetnosti (v francoski literarni teoriji: "vraisemblance") je dediščina Aristotelove poetike, Zolajeva zmota pa je bila v tem, da je skušal doseči verjetnost s pomočjo iluzije, "varljivega prikazovanja zgolj domišljjskih oseb, dejanj in krajev, kot da so realni". Skratka, s pomočjo posebne tehnike imitacije življenja.

Aristotel obravnava pravilo o verjetnosti (in nujnosti) predvsem v 9. poglavju *Poetike*, vendar večinoma v zvezi z dejanjem, tudi z osebo, ne pa s prostorom. Ponazarja ga s primerjavo med dramsko poezijo in zgodovinospisjem. Zgodovinar piše zgolj poročilo o tem, kar se je v resnici zgodilo, dramska poezija pa se od zgodovinospisja ločuje po bolj vzvišeni temi, saj govori o splošnem in ne o posameznem, kar pomeni, da strožje izbira in ureja dogodke. Torej: v dramski poeziji morata biti vzrok in dogodek povezana z verjetnostjo in nujnostjo. V francoskem klasicizmu pa so pisci dramskih poetik začeli tolmačiti verjetnost kot verizem: dogodek je tem bolj verjeten, čim bolj je tak, kot da bi se v resnici zgodil. Ravnali so torej prav nasprotno od duha Aristotelovega pravila, vendar so se praktičnim posledicam izognili elegantno: česar ne moreš prikazati, kot da se je v resnici zgodilo, tega ne spravlja na oder – dramo so torej očistili fizičnih akcij in se osredotočili na dialoški disput o čustvih. Zola je šel še korak naprej: gledališče se ne sme izogibati ničemur, vse mora prikazati, kot da se je v resnici zgodilo, pri tem mu bo pomagala tehnika iluzije. Obenem pa je svojo pozornost fokusiral predvsem na prostor: gledališče mora prikazati vsak kraj dogajanja, kot da v resnici stoji pred nami.

"Tudi v sceni smo dosegli visoko stopnjo resnice, vendar bo treba še veliko narediti. Predvsem bomo morali povečati iluzijo in sicer tako, da vzpostavimo okolje, ne zaradi slikovitosti, temveč zaradi dramske funkcije. Okolje mora determinirati dramsko osebo" (Zola 1968: XI, 353). Ta izjava je pomembna zaradi več vidikov. Najprej: Zola je očitno zašel v protislovje med resnico in iluzijo (varljivim prikazovanjem domišljjskih lokacij), vendar ga to ne moti, saj je varljivo tehniko (umetnost) vpregel v službo ideologije, ki zasleduje pozitiven namen (resnico). Nadalje: iluzijo je nameraval povečati s pomočjo okolja. Tu vstopa v gledališko poetiko en od členov znamenite naturalistične triade (dednost, okolje, zgodovinski trenutek) in prav ta člen je v gledališču najpomembnejši, ostala dva omenja Zola precej manj. Kot zvemo v nadaljevanju zgoraj citirane izjave, je Zola postavil enačaj med okoljem in sceno. To pa pomeni: v romanu se je treba za vsako od treh determinant zelo potruditi, potrebne so strani in strani podrobne analize, v gledališču pa lahko dobimo okolje podarjeno, brž ko se dvigne zavesa. Natančna, podrobna, iz pristnih materialov pripravljena scena ima isto vrednost kot Balzacov opis lokacije v kakšnem njegovih romanov – in to je iz Zolajevih ust neznanski kompliment. Prednost je recepcijska, saj gledalec z enim samim pogledom za-

zna podatek, ki ga mora v romanu sprejemati in absorbirati cele minute. "Okolje mora determinirati dramsko osebo," pravi Zola in vedeti je treba, da je v njegovi hierarhiji dramskih prvin oseba na prvem mestu, dramsko dejanje pa ga mnogo manj zanima, saj ga ima na sumu, da zapeljuje dramatika h kompozicijskemu perfekcionizmu in lahkotnemu igračkanju s situacijami, ki so same sebi namen, primer takega odklona od resnice je zanj npr. Scribova tehnika 'dobro narejene drame' (*pièce bien faite*).

V gledališču okolje determinira dramsko osebo vizualno. Zato Zola v nadaljevanju zgoraj citiranega odlomka zahteva, naj gledalec v enem samem trenutku prav na začetku predstave, ko se dvigne zavesa in mu razkrije razsvetljeno sceno, dobi vse osnovne podatke o nastopajočih: kakšne značaje imajo in kakšne navade. Vse to bo gledalec zaznal tako bliskovito zato, ker bo videl sceno, lahko celo neobljudeno, scena pa je v gledališču identična z okoljem. Tako torej okolje (scena) determinira dramsko osebo. Obenem pa Zola opozarja, naj nas okolje zanima predvsem zaradi svoje "dramske funkcije" in ne zaradi slikovitosti. Kontekst tega svarila je preprosto ta, da sta vizualnost in spektakularnost v tem času dosegli v francoskem gledališču svoj višek, da ju torej ne najdemo samo v naturalističnem gledališču, temveč tudi v umetniško manj ambicioznih institucijah, npr. v bulvarskem gledališču, ki je mimo drugega gojilo tudi melodramo. Tam pa vizualnost in spektakularnost nimata "dramske funkcije" kot v naturalizmu (determinirati značaj in tako pomagati pri razkrivanju družbene resnice), temveč je njuna funkcija samo slikovitost – strežeta torej gledalčevemu užitku. Goreča ali poplavljenata mesta, potres, potapljavajoče se ladje, to so lokacije, skozi katere beži stereotipna nedolžnost pred zasledovanjem stereotipnega malopridneža. Scena bodoče uprizoritve postane pomembnejša od dramskega teksta. Kot navaja Frantisek Deak, je Eugène Scribe začel pisati libreto za *Muette de Partici* šele takrat, ko je scenograf s tehnično ekipo rešil probleme, ki jih bo povzročil izbruh vulkana na odru. Dogajalo se je tudi, da je scenograf najprej zasnoval sceno s spektakularnimi efekti, potem pa jo je prodal dramatik, ki je za zanjo začel pisati tekst (Deak 1993: 19).

Ker Zola v gledališču enači okolje s sceno, je moral temu ustrezno reducirati koncept okolja na nekaj zgolj fizičnega, tj. prostorskega. Hippolyte Taine, po katerem je prevzel triado dednost – okolje – zgodovinski trenutek, namreč razume okolje kot nekaj, kar je bodisi fizično bodisi družbeno ali tudi kombinacija enega in drugega. Pri Tainu je torej okolje lahko neka značilna pokrajina, npr. nordijska, mediteranska itd., lahko pa je to tudi družbenopolitični položaj, npr. družba antičnega Rima (Taine 1954: 43-44). Podobno razumevanje okolja najdemo v Zolajevem *Eksperimentalnem romanu*, ne pa več v *Naturalizmu v gledališču*: tu je okolje skrčeno na lokacijo, na scenske prvine. Razlog je razumljiv, zaradi istega razloga je bil Aristotelov pojem verjetnosti postopoma preinterpretiran iz vzročnosti v verizem: gledališče se vse bolj opira na vizualnost in ta v zgodovinskem razvoju zahteva vse večji davek. Vizualno, spektakelsko funkcijo dramatike je Aristotel sicer poznal, imenuje jo ópsis, vendar ni mogel vedeti, da se bo tako zelo razvila. V njegovem

času se je namreč vizualnost realizirala predvsem v kostumih nastopajočih, ne pa v opremi kraja dogajanja, saj je bil kraj dogajanja večinoma en sam in vedno isti: "pred kraljevo palačo". Po Aristotelovem mnenju torej drama lahko učinkuje na prejemnika tudi brez uprizoritve, glavna značilnost uprizoritve pa je kostum: "Spektakel sicer učinkuje na dušo gledalca, vendar ima z bistvom tragedije oziroma poezije nasploh le malo skupnega; saj lahko tragedija naredi vtis brez gledališke uprizoritve in brez igralcev. Poleg tega je priprava spektakla bolj stvar kostumografa kot pa pesnika" (Aristotel 1982: 72).

Dramo, ki priznava naturalistično konvencijo, že ob branju takoj prepoznamo po didaskalijah. Večinoma gre za interier. Tloris bivalnega prostora (meščanskega salona, kmečke kočee itd.) je večinoma opisan tako natančno, da spominja na gradbeno stroko, tj. na arhitektov načrt hiše, namenjen gradbenemu mojstru. Včasih dramatik ta tloris tudi nariše in doda legendo: zofa, miza, peč, knjižna omara, vrata v kuhinjo, vrata na hodnik. Če ni risbe, so odnosi med predmeti označeni z orientacijskimi prislovi: levo, desno, spredaj, zadaj. Omenjeni so številni detajli, nič ni prepuščeno naključju, število drobnih rekvizitov je kar največje. Bistvena značilnost te konvencije je, da morajo biti pri prenosu v uprizoritev vsi ti predmeti in rekviziti pristni, iz pravega materiala in ne samo naslikani na kulise. Lahko pa se seveda uprizoritev s svojo težnjo po naravnih materialih loti teksta, ki sploh ni naturalističen. Max Reinhardt je l. 1905 uprizoril *Sen kresne noči* in postavil na oder cel gozd pravih dreves, kar je močno razjezilo E. G. Craiga, zagovornika abstraktnega odra. "Delati realistično uprizoritev pomeni potiskati v napol realno obliko nekaj, kar je že tako in tako popolnoma realno," kritizira E. G. Craig prinašanje realnih predmetov na oder in pri tem po angloameriški navadi uporablja izraz 'realističen' v pomenu 'naturalističen' (E. G. Craig 1995: 86-87). Najbolj obširen in natančen opis fiktivnega prizorišča najdemo v dramah striktnega naturalizma, npr. v II. dejanju Hauptmannovih *Tkalcev*. Hauptmannove didaskalije spominjajo na odlomek iz romana in prav to je Zola naturalistom tudi priporočal, zgledovanje po opisu lokacije v romanu.

Ibsenove didaskalije so mnogo manj podrobne in obširne od Hauptmannovih, predvsem nudijo splošno orientacijo v prostoru in ga bolj nakazujejo kot opisujejo. Cankar se je v zadevah dramske tehnike večinoma ravnal po Ibsenu in zato tudi pri njem najdemo tak umirjen model naturalističnega fiktivnega prizorišča, ki si celo privoščil malomarno oznako "kredenca s kozarci in tako dalje" in vztraja predvsem na orientacijskih prislovih (levo, desno, spredaj, zadaj, zgoraj), npr. v I. dejanju *Kralja na Betajnovi*. Pa vendar bi za opis tega fiktivnega prizorišča povsem zadoščala didaskalija "boljša soba v podeželski krčmi", vsi ostali napotki pa so odmev naturalistične zahteve po odkrivanju resnice in prepričanja, da natančna scena pomaga uresničevati to zahtevo – da sploh ne govorimo o vprašanju, ali je režiser dolžan te napotke v celoti upoštevati in ali se je v zgodovini uprizarjanja te drame to sploh že kdaj zgodilo:

Pol domača, pol gostilniška soba za intimnejše goste. Na desni (od gledalca) steklene duri v štacuno, zadaj na levi zagrinjalo v domačo izbo, na levi vrata na hodnik in na stopnice, ki vodijo v zgorenje domače izbe. Zadaj na sredi gostilniška kredenca s kozarci in tako dalje, na steni kljuke. V kotu na levi majhna pogrnjena mizica, spredaj belo pogrnjene gostilniške mize; lovske in pivske slike na stenah.

V naturalističnem gledališču, njegova centralna institucija je bil *Théâtre libre* v Parizu, ki ga je vodil *André Antoine*, so se strnile težnje iluzionističnega odra in odtod žarčile po Evropi, kjer so privrženci ustanavljali filiale, npr. Otto Brahm *Die freie Bühne* v Berlinu itd. Vsi ti odri z obsežnim intelektualnim zaledjem so se v mrzličnem zanosu ukvarjali s produkcijo iluzije življenja, prav v tej točki naj bi se srečno spajali ideologija in estetika naturalizma. "Imitativna evforija naturalistov [...] ni nastala samo iz prepričanja, da je samo tako mogoče služiti resnici," ugotavlja Mirjana Miočinović, "temveč tudi iz občutka, da ima ta imitacija estetsko kvaliteto, tj. da rekreativno dejanje, ki briše meje med prikazovanjem in prikazanim, povzroči estetsko emocijo [...] Takrat niso razmišljali o tem, da je magična formula 'vse je kot v življenju' uspešna pri gledalcih zaradi razlogov, ki so zunajestetske narave" (Miočinović 1976: 24).

Naturalisti so za potrebe 19. stoletja dodelali model italijanskega baročnega odra, imenovali so ga tudi "škatlasti oder", v mnogih primerih se je ohranil do danes. Ta oder je ves usmerjen v ustvarjanje iluzije, tj. v imitacijo realnosti; prav zares je kot škatla, ki ima eno steno odstranjeno in skozijo gledajo v notranjost gledalci. Vzdolžna os škatle je z bočnimi scenskimi prvini in s prospektom v ozadju namenjena ustvarjanju perspektive, tj. iluzije daljave. Nad škatlo je še ena, nevidna, prav tako velika, "vrvišče"; tu so kot obleke v omari obešene kompletne scene tekočih predstav in odrski delavci jih po potrebi spuščajo na odrsko ploskev. In spodaj, pod nivojem odra, je še ena velika nevidna škatla, "pogrezalo", kjer odrska mašinerija premika in nadomešča kompletne že zgrajene ambiente. Gledalci sedijo v avditoriju in so fizično ločeni od prostora za proizvajanje iluzije; avditorij je zatemnjen, oder osvetljen in je videti kot slika. Zavesa je tu zato, da gledalci v odmoru ne vidijo, kako odrski delavci menjavajo sceno, saj bi jim tak pogled uničil iluzijo.

Po Szondiju in Pfistru pa škatlasti, tj. iluzionistični oder ni nekaj samovoljnega, ni samo estetska institucija, ki ustreza ideologiji meščanstva, kot zatrjujejo avantgardisti, temveč gre tudi za dosledno, do skrajnosti prignano izpeljavo nekega temeljnega načela dramske vrste. Imenujeta ga načelo absolutnosti. Dramatika je specifična v odnosu do lirike, predvsem pa pripovedništva, ker ima bistveno drugačno komunikacijsko eksistenco. Prejemnik drame je neposredno soočen s prikazanimi osebami, prejemnik romana pa ne, ker mu o njih poroča fiktivni pripovedovalec. Drama se pojavlja pred bralcem/gledalcem in *statu nascendi*, tj. rojeva se prav pred njim, v romanu pa fiktivni pripovedovalec preoblikuje dogodke v skladu s svojo subjektivno perspektivo. V praksi se načelo absolutnosti kaže tako, da je gledalcu dovoljeno, da gleda neko

avtonomno dogajanje, in sicer ga gleda skozi nevidno ali morda prozorno ali odrezano četrto steno odra. Z nekoliko ostrejšo dikcijo: gledalec je v položaju voyerja. Gleda in posluša dogodke, ki pravzaprav niso namenjeni njemu. Obenem pa je ta četrta stena nevidna na način, da dramske osebe po iluzionistični konvenciji tega ne vejo, ne opazijo. Igralci se torej pretvarjajo, kot da ne bi igrali pred gledalci (prim. Szondi 1963: 15-19. Pfister 1988: 19-22, 44-45).

2

Povsem drugačen koncept prostora ima simultani oder. Najdemo ga v srednjeveških dramskih zvrsteh, predvsem v misteriju in moraliteti, seveda pa pozna srednji vek tudi druge odrske oblike. Misterij je igra s svetopisemskimi, moraliteta z alegoričnimi osebami, t. i. personifikacijami. Misterij je pri ustvarjanju svojih dramskih oseb na poti, ki bo pozneje pripeljala do Shakespearjevih in Ibsenovih junakov, skuša jih torej oblikovati konkretno in individualno. Moraliteta pa vztraja na povsem obratni poziciji, njene dramske osebe, personifikacije, so abstraktne in splošne; večinoma utelešajo grehe in kreposti, pa tudi ideološke pojme ali socialno okolje. Moralitete so se verjetno razvile iz misterijev, ki so med svoje svetopisemske osebe kdaj pa kdaj vnašali tudi personifikacije in te so se v moraliteti osamosvojile. V Nemčiji se je že v 12. stol. pojavila duhovna igra *Ludus de Antichristo*, ki jo uvrščamo med prve moralitete; v njej se Poganstvo in Sinagoga, Licemerstvo in Herezija pojavljajo kot govoreče osebe. Od Aristotelovega koncepta dramske osebe, 'značaja', se personifikacija ločuje v neki bistveni točki. V antični drami, v renesančni, v drami 18. in 19. stoletja itd. si namreč lahko značaje z njihovo voljo in delovanjem vred razložimo iz njih samih; personifikacijo pa si je mogoče razlagati ali jo razumeti samo s pomočjo religiozne podobe sveta, v katerega je postavljena. To pa ne pomeni, da je personifikacija povsem abstrahirana, tj. neživljenjska oseba. V osnovni abstraktni model, ki nima lastnih odločitev, saj se ravna po višji logiki, so vcepljene prepoznavne poteze ljudske neposrednosti, prisrčnosti, prostodušnosti in celo grotesknosti, ki učinkujejo nenavadno sveže in tudi ganljivo.

Tudi simultani oder je nastal najprej pri misteriju, moraliteta pa ga je prevzela. Najpreprostejše liturgične igre kot npr. *Quem queritis*, ugotavlja A. Nicoll, so potrebovale zgolj simbolično sceno, mogoče samo nekaj knjig, nakopičenih na cerkvenem oltarju. Pozneje so določili začasni ali stalni grob, ki so ga pogosto imenovali *monumentum*. To je bila prva scena za cikel *Vstajenje*. Ta preprosti dramolet je imel epizodne vrinke, kot npr. tistega o kupovanju zdravila, in zato so v notranjosti cerkve poiskali še druge lokacije in postopoma je nastal sistem 'mnogotere (multiple) scene', ki je gledalcem omogočal, da so istočasno (simultano) gledali nekaj popolnoma ločenih prizorov (Nicoll 1988: 292-293).

To je osnovni koncept simultane odra, ki se v vsem nadaljnjem

razvoju načeloma ni več bistveno spreminjal, tudi potem ne, ko so misterije premestili iz cerkve na prosto. Ohranjeno je načelo segmentirane scene, tj. dveh, treh, včasih celo šestih ali več izoliranih lokacij, ki so bile razpršene po notranjosti cerkve; zdaj, na prostem, so se spremenile v ad hoc stesana ogrodja z igralno ploskvijo na vrhu, kamor je občinstvo videlo z vseh strani. Takšni lokaciji so izvajalci rekli *mansio* (bivališče), pa tudi preprosto *locus* (kraj), poleg tega *sedes* (sedež, bivališče) ali *castrum* (grad). Nevtralna površina, na kateri so stale *mansiones* in je ustrezala bivšim cerkvenim tlom, se je običajno imenovala *platea* (cesta), namenjena je bila tako občinstvu kot tudi nastopajočim. *Platea* je bila pogosto okrogla, od ostale javne površine je bila preprosto ločena z vrvjo.

Srednjeveški simultani koncept prostora je imel močan vpliv na dramsko pisavo, ne samo na takratno, temveč prek Strindberga in Brechta vse do današnjih dramatikov. Med drugim je prispeval k posebnemu, t. i. fragmentarnemu kompozicijskemu načelu, ki je značilen tako za Gruma kot za Jovanovića. Poleg tega pa je povzročil močne tektonske premike ne samo v skriptivni, temveč tudi v uprizoritveni poetiki novejšega časa, saj si ni mogoče predstavljati koncepta, ki bi bil bolj oddaljen od iluzionističnega, kot je prav ta. Historični avantgardisti (npr. Marinetti) so se opirali na srednjeveški simultani oder pri svojih idejah o podiranju meje med odrom in avditorijem oz. igralci in občinstvom, v šestdesetih in sedemdesetih letih tega stoletja pa so režiserji kot R. Schechner, L. Ronconi, M. Kirby, Ž. Paro in Lj. Ristić na simultani oder opirali svoje zamisli o ambientalnem gledališču.

"Epizodna struktura misterijev in nekaterih moralitet," ugotavlja D. Klaić, "je podobna t. i. fragmentarni dramaturgiji, ki jo štejemo za značilnost moderne dramske konstrukcije. Ta postopek segmentira dejanje in ga premešča iz enega dramskega prostora v drugega; medtem ko današnji oder izpolnjuje to zahtevo z nizko znakovno vrednostjo scene ali pa doseže spremembo ambienta z osvetlitvijo (in ne več s premikanjem kulis ali z rotacijo tal kot v iluzionističnem gledališču), pa srednjeveški koncept simultanosti zahteva dejansko spremembo prostora od ene epizode do druge, kar pomeni premeščanje nastopajočih, pogosto pa tudi gledalcev. Tako se kar naprej znova določa oblika igralnega prostora in avditorija ter razmerje med njima, ne samo od predstave do predstave, temveč tudi od enega njenega dela do drugega. Pri tem se menjajo gledalčeve vizure ter stopnja intimnosti ali distance med gledalcem in nastopajočim" (Klaić 1988: 21).

Moraliteta običajno obravnava zgodbo, v kateri osrednja personifikacija, protagonist, ki se imenuje Slehernik ali Človeštvo ali *Humanum Genus* ali *Infans*, zaide v skušnjava, pade in se potem spet vrne h kreposti. Posledica Adamovega padca je, interpretira teološko doktrino moralitete H. Craig, da je človeku usojeno umreti v grehu, saj je po naravi tak, da na krajši rok res utegne želeti dobro, na daljši rok pa bo dobro sovražil. Zato ga lahko odrešita samo poseg božje milosti in kesanje. Prikazovati človeka v tej situaciji, in sicer na kar najbolj splošen način, je bistvo angleške moralitete (H. Craig 1955: 351).

Everyman oz. z natančnejšim naslovom *The Somonyng of Everyman* (Poziv Sleherniku) je angleška moraliteta neznanega avtorja, verjetno je nastala v zadnji tretjini 15. stoletja. Kaže velike podobnosti s flamsko moraliteto *Elckerlijck*, ki jo je v približno istem času napisal Petrus Dorlandus van Diest; mnenja raziskovalcev, kateri od obeh tekstov je izvirnik in kateri prevod, si še zmeraj niso enotna. Drama obravnava temo smrti; človek mora biti zmeraj pripravljen, da bo stopil pred Boga in mu položil moralni račun. *Slehernik* je torej mimo drugega tudi didaktična igra o umetnosti umiranja – *ars moriendi*. Bog se žalosti nad grešnim človeštvom in ukaže Smrti, naj mu pripelje Slehernika, da mu bo sodil. Smrt ga poišče, ta pa še ni pripravljen: "O Smrt, prišla si, ko sploh nisem mislil nate!" (Cawley 1961, v. 119). Obupan je, skuša jo podkupiti, vendar zaman, samo to si izgovori, da si sme poiskati prijatelje, ki ga bodo spremljali na tej hudi poslednji poti in pred Bogom spregovorili zanj dobro besedo. Vendar doživi presenečenje in ponižanje, ko ga najprej Prijateljstvo, potem pa tudi Sorodstvo in Imetje samoumevno in z veselo brezobzirnostjo zavrnejo. Slehernik je kar naenkrat osamljen, zapuščen in izdan in to je v drami prikazano kot naravno stanje človeške eksistence. Obrne se na Dobra dela in ta bi mu rada pomagala, vendar so tako šibka, da ležijo na tleh in se niti premakniti ne morejo; kriv je Slehernik, ker jih je zanemarjal. Dobra dela mu priporočijo svojo sestro Spoznanje in ta ga pripelje do hiše odrešenja. Tam prebiva Spoved, ki mu obljubi pomoč, izroči bič in naloži pokoro. Slehernik vdano in vneto uboga in zdaj se tudi Dobra dela tako okrepijo, da bodo šla z njim na božjo sodbo. Pridružijo se Lepota, Moč, Preudarnost in Peterica čutov. Na nasvet Spoznanja sprejme Slehernik poslednje olje. Ko stojijo pred odprtim grobom, čaka Slehernika še ena bridkost: Lepota, Moč, Preudarnost in Peterica čutov eden za drugim prelomijo obljubo in ga zapustijo in tudi Spoznanje ne more z njim v onstranstvo, čeprav bi hotelo. Samo Dobra dela ga spremljajo, ko gre v grob, tik za tem pa angel vzame njegovo dušo v nebesa. Na koncu nastopi učeni Doktor in občinstvo še enkrat opozori na moralni nauk te igre: "Človek, po smrti se ne moreš več poboljšati, / sočutja ne prositi niti milosti. / Če prideš in ne štima tvoj račun, / Bog reče: *Ite, maledicti, in ignem eternum*" (v. 912-915). Lastnina in socialni status torej človeku prav nič ne pomagata ob soočenju s smrtjo, prav tako ne razum ali telesne odlike. Šteje samo moralna drža in ta se kaže v dobrih delih, samo ta lahko človeka odrešijo.

Nevtralni igralni prostor in avditorij obenem, platea, je v *Sleherniku* verjetno okrogel, ugotavlja Mills. *Mansiones* (bivališči) sta po Millsu dve, po Williamsu tri (Mills 1995: 130-131. Williams 1968: 44). Bivališče, ki je stalo natančno sredi platee, se imenuje 'hiša odrešenja', v uprizoritvi je to bila lesena konstrukcija s pritličjem in prvim nadstropjem. V delno zakritem pritličju najprej prebiva Spoved, pozneje je to grob; v odprtem prvem nadstropju prebiva Bog, ki od tam neprestano nemo nadzira svojo čredo, tj. tako nastopajoče kot tudi občinstvo, tekst pa ima samo na začetku. Druga *mansio*, tj. bivališče, je prav tako lesena konstrukcija in nahaja se kar najdlje od hiše odrešenja, prav na obodu *platee*;

na njeni igralni ploskvi negibno leži Imetje. In tretje bivališče je diametralno nasproti drugega, tam ležijo Dobra dela. Kot poroča Cawley, ni jasno, ali so *Slehnika* uprizarjali na prostem kot nekatere druge moralitete, npr. *Grad stanovitnosti* in *Človeštvo*, ali v namenskih dvoranah (Cawley 1961: XXIX).

Bistvena formalna značilnost *Slehnika* in vsake moralitete je, da nima stranskega teksta, torej teksta, ki izraža avtorjevo voljo o prostoru in osebah in ki se bo v uprizoritvi spremenil v sceno, gib in emocijo. Niti preprostih informacij o prihodih in odhodih ne dobimo in tudi zgornje navedbe o treh bivališčih v *Slehniku* so cruirane iz dialoga, izjema je le podatek o fizičnem videzu bivališč (lesena konstrukcija), ki ga imamo iz sočasnih poročil. Vsi didaskalični napotki, prostorski, gibalni in psihološki, so položeni v usta izvajalcev. Temu pravi Pfister 'implicitne didaskalije', A. Ubersfeld pa 'notranje didaskalije' (Pfister 1988: 37, Ubersfeld 1987: 174). Ta postopek kaže piščevo željo, naj izvajalci ne pretiravajo z vizualno, spektakelsko funkcijo. Ne gre več za to, da bi se mu ne zdela bistvena kot Aristotelu, zaveda se njenega karnevalskega efekta, če uporabimo Bahtinov izraz, vendar se boji, da bi v prevelikem odmerku utegnila potlačiti sporočilo. V dialogu se alegoričnost meša z ljudskim verizmom, uprizoritev pa naj ostane brez iluzionizma. *Mansiones* na prefinjen, asketski način nakazujejo tri segmente prizorišča, vse ostalo naj si gledalec predstavlja v duhu; ni treba, da bi bila prav vsaka podrobnost prikazana na materialen način, tj. zaznavna očesu. Do nadaljnjega morebitnega razloga za nadomeščanje običajnih didaskalij z implicitnimi pridemo ob upoštevanju teze A. Ubersfeld, da so didaskalije edini del dramskega teksta, kjer se avtor pojavlja kot subjekt, povsod drugod pa pusti, da nekdo drug govori namesto njega (Ubersfeld 1996: 18). Povsod drugod seveda pomeni: v dialogih. Avtor teksta se po tej interpretaciji načrtno odreka poziciji samovoljnega subjekta, vsevednega manipulatorja dramskih dogodkov.

Implicitne didaskalije na značilen način vplivajo na dramsko kompozicijo, sledimo jim lahko od antike do renesanse, a v moraliteti zaradi didaktičnega in obenem ljudskega konteksta ustvarjajo posebno, h groteski usmerjeno atmosfero. Pojavljajo se na različnih nivojih, od stalnega dvojnega kodiranja do večjih učinkov, kot je npr. tejhoskopija. Dvojno kodiranje in z njim redundanca je posledica dejstva, da je prav vsak vizualni podatek, tudi osnovni, kot so v gledališču prihodi in odhodi dramskih oseb, posredovan najprej govorno. Na začetku igre Bog sklene, naj mu Smrt pripelje *Slehnika*. Prihod nove osebe, Smrti, najavi z vprašanjem: "Kje si, o Smrt, moja močna glasnica?" (v. 63). Zdaj se Smrt pojavi pred njim in potrdi svoj prihod: "Tu sem, Bog vsemogočni, pred tabo stojim, / Da tvojo voljo takoj izpolnim." Bog ji da svoje ukaze, Smrt se po leseni lestvi (o kateri vemo iz sočasnih poročil) spušča s prvega nadstropja hiše rešitve navzdol, na *plateo*, 'na svet', in govori: "O Bog, dol na svet se bom urno podala / Majhne in velike, vse bom ostro preiskala" (v. 72). *Slehnika* išče med občinstvom in ko ga najde, ga najavi s tejhoskopijo, postopkom, katerega bistvo je, da govoreča oseba

vidi nekaj, česar občinstvo ne vidi: "Hopla, glej ga, Slehernika, tam koraka / Nič ne sluti, da sem ponj prišla" (v. 80). Zdaj nastopi Slehernik, prihod Smrti ga močno presune in s tem je Smrt svojo dramsko funkcijo opravila, zdaj bo Slehernik potoval do groba in njena navzočnost ni več potrebna. Smrt mu torej še enkrat zagrozi in potem najavi svoj odhod s prizorišča: "Jaz kar naenkrat udarim v srce / Jaz opozorim nikogar ne. / In zdaj se ti umaknem izpred oči / Ti pa se hitro pripravi. / Priznati moraš, prišel je dan, / Ki mu ne uide noben zemljan" (v. 178 in napr.). Na podoben način so dialoško opisani prihodi in odhodi drugih personifikacij, s katerimi se Slehernik srečuje.

Bistvena prostorska metonimija v *Sletherniku* pa je potovanje in prav ta je utegnila najbolj vplivati na sočasne avtorje moralitet. Bog že na začetku naroči Smrti, naj pove Sletherniku, da bo moral "na romanje iti, / ki se mu ni mogoče izogniti" (v. 68). Potovanje poteka po *platei*, orientacijske točke so *mansiones*, bivališča. Najdaljša premica potovanja je od bivališča Imetja na eni strani do bivališča Dobrih del na drugi, od prekletstva do milosti, saj je želja po materialnih dobrinah vir vsega zla. Implicitna didaskalija, ki uvaja Imetje in obenem opisuje njegovo prostorsko umestitev, je za moraliteto nenavadno obširna: "Tu v kotu ležim nakopičeno, / V skrinje zaklenjeno, v vreče natlačeno. / Na svoje oči poglej, / Da se ne morem premakniti" (v. 394 in napr.). Avtorju se v tem primeru zdi vizualni vidik zelo važen, saj se direktno sklicuje nanj, občinstvo naj prostorsko umestitev Imetja pogleda "na svoje oči". Igralec te vloge je verjetno res ležal pod celim kupom težkih skrinj in vreč, samo glava mu je molela izpod njih. Slehernik prosi Imetje, naj gre z njim na božjo sodbo, kjer bi mu prav prišlo, saj "se z denarjem vse poravna," Imetje pa mu prošnjo odkloni in mu razloži, da bi mu pred božjim tronom bolj škodovalo kot koristilo; Bog bo namreč štel Imetje za madež na Slethernikovem moralnem računu. Po Millsu je treba v moraliteti paziti na morebitni alegorični pomen tudi pri takih navideznih malenkostih, kot je prislovno določilo "tu v kotu". Imetje leži nakopičeno tu v kotu, to med drugim pomeni, da je Slehernik stisnjen v kot. Potoval je po *platei*, se srečeval s personifikacijami, zdaj pa je prišel do točke življenja, kjer ne more več naprej. Obrniti se mora in potovati v nasprotno smer do konca, do bivališča, kjer ležijo Dobra dela, od tam pa do centra, do hiše odrešenja, sprva do njenega pritličja, kjer sta Spoved in grob, potem v prvo nadstropje, kjer sta Angel in Bog (Mills 1995: 130-131).

Kar zadeva postopek tejhoskopije, učinkuje ta še močneje v moraliteti kot v antični in v elizabetinski drami. To pa zato, ker sta antični in elizabetinski odrski prostor kompaktna in osredotočena pred gledalčevim pogledom, prostor moralitete pa je razpršen, segmentiran. Tejhoskopija se namreč ukvarja s konceptom 'tu – tam', 'blizu – daleč', 'vidno – nevidno', na škatlastem odru se to modificira v 'znotraj – zunaj', namreč zunaj odra, kar je v didaskalijah novejšega časa označeno s prislovnim določilom 'za odrom', v angleščini pa je to notorični 'off stage' ali preprosto 'off'. Gledalec zmeraj vidi samo metonimijo akterjevega življenjskega okolja, kar pomeni, da akter vidi mnogo več. V antični drami se

prizorišče večinoma nahaja pred kraljevo palačo in to je vse, kar gledalec vidi. Dramska oseba pa lahko pogleda noter v palačo ali pa upre pogled naprej, čez gledalce ali skoznje in si ogleduje polje, kjer se dve sovražni vojski pripravljata na spopad. In o tem, kar pravkar vidi, lahko tudi poroča, posebej če gre za zadevo, ki je bistvena za razplet dogodkov. V novejši drami lahko dramska oseba iz interierja pogleda skozi okno in poroča o dogajanju na cesti itd. Če pa v moraliteti Smrt zavpije "Hopla, glej ga, Slehernika, tam koraka" in npr. pokaže z roko, lahko predvideva, da bodo mnogi gledalci prihiteli z enega konca platee na drugega, da bi videli, kar vidi ona.

Tejhoskopija (grško: pogled z obzidja) je dobila ime po prizoru iz Homerjeve *Iliade*, kjer Helena stoji na obzidju Troje in trojanskemu kralju Priamu in njegovim knezom na njegovo željo opisuje ahajske junake, svoje rojake, ki jih vidi, kako se pripravljajo na boj tam spodaj na bojišču. Tejhoskopija se zmeraj direktno sklicuje na vizualno zaznavo, dialog torej vsebuje glagol "videti", "gledati", ta je pogosto pospremljen z dejktično gesto, torej s kazanjem z roko. Priam takole začne spraševati svojo svakinjo: "Zdaj pa povej mi ime vojščaka mogočnega tamle, / kdo je ahajski ta mož, *poglej ga*, zastaven in velik?" (III. spev, v. 171 in napr.; prev. A. Sovre). Bistveno za tejhoskopijo je, da se poročevalec nahaja na vzvišenem mestu, da lahko daleč vidi, v Homerjevem primeru je to stolp na obzidju.

V pripovedništvu je tejhoskopija samo postopek, ki za hip zamenja vsevednega pripovedovalca s personalnim in tako napravi pripoved bolj živahno. V dramatiki pa ta tehnika učinkuje mnogo močnejše, saj kar naenkrat poudarjeno poroča, namesto da bi neposredno prikazovala in prav na ta način opozarja bralca oz. gledalca na vizualni vidik. Opozarja na neki prostor, ki ga gledalec ne vidi, in na odločilno dogajanje v njem; gre torej za postopek, ki zadeva tako prostor kot tudi dogajanje. Zato tejhoskopijo imenujemo tudi 'prostorsko zakrito dogajanje' in je člen iste vrste kot kurirjevo (glasnikovo) poročilo, ki ga imenujemo 'prostorsko in časovno zakrito dogajanje'. Ponavadi gre za poročilo o nečem, kar je preveč fizično, da bi neposredno prikazovali. Tejhoskopija torej spremeni preveč fizično dogajanje v zakrito, umesti ga zunaj gledalčevega pogleda; vendar zakrito dogajanje poteka simultano z odrskim, saj poročevalec sproti ubeseduje dogodke, ki mu jih je dano videti z obzidja in jih z glasom tudi ustrezno dramatizira, podobno kot npr. radijski komentator nogometno tekmo. Tejhoskopija je torej še zmeraj dokaj živa povezava med odrskim (vidnim) in zakritim (nevidnim) dogajanjem, čeprav je ta povezava posredovana skozi filter poročevalca. V kurirjevem (glasnikovem) poročilu pa je dogajanje zakrito tako prostorsko kot tudi časovno, saj kurir na epski način poroča o nečem, kar se je zgodilo v preteklosti; fizičnost dogodka v takšnem poročilu ni več neposredno čutno prisotna, temveč samo še retorično obdelana, stilizirana in torej skoraj povsem ukročena.

In po katerih kriterijih šteje sočasna odrska konvencija neko dogajanje za preveč fizično? Večinoma so trije: *decorum*, verjetnost in zaščita ide-

je. *Decorum* (spodobnost) je moralna norma, ki na odru prepoveduje brutalnosti; to zahteva postavlja že Horacij v *Pismu o pesništvu* (v. 179 in napr.). V klasičnem gledališču so bile brutalnosti vsaj formalno močno tabuizirane, niti s tejhoskopijo se jih ni smelo prikazovati, temveč samo s kurirjevim poročilom. Kljub temu filtru pa še zmeraj dobimo osupljivo veliko prepovedane robe. V Senekovi drami *Tiest* npr. kurir natančno poroča, kako je Atrej, kralj Argosa, umoril tri sinove svojega brata Tiesta, jih skuhal in potem dal servirati Tiestu za slavnostno kosilo. Poročilo se do podrobnosti posveča pripravi mesa: najprej razkosavanje, potem praženje enih delov in kuhanje drugih.

Kriterij verjetnosti, kot ga po Aristotelu preinterpretirata renesansa in klasicizem, odsvetuje vsako fizično akcijo, ne samo brutalno, če je na odru ni mogoče prikazati na verističen način, če torej odrska tehnologija temu še ni dorasla. Kriterij zaščite ideje pa izhaja iz predpostavke, da so fizični dogodki sicer včasih potrebni za razvoj dejanja, vendar jih ne smemo neposredno prikazovati, saj bi odvrčali gledalčevo pozornost od bistvenega, od ideje, zato jih prikazujemo tejhoskopsko. Takšno uporabo tejhoskopije najdemo v antiki, pa tudi pozneje.

Značilen primer antične uporabe tejhoskopije najdemo v Evripidovih *Feničankah*. Antigona se s Pedagogom povzpne na streho kraljeve palače in od tam si ogledujeta Polinejkovo vojsko, ki oblega Tebe. Drug drugemu kažeta junake tam spodaj, "ga ne vidiš?", "ga vidiš?", "vidim," opisujeta njihovo telesno pojavo, bojno opremo in spremstvo, Pedagog pa Antigoni za vsakega pove ime (2. priz.). Gledalec na ta način dobi vtis ogromnosti in živopisnosti sovražne vojske, skoraj žive prisotnosti v uprizoritvenem času. Eden od prizorov Goethejeve drame *Götz von Berlichingen* ima značilen naslov *Vzpetina s stražnim stolpom*, dogaja se med bitko (III. dej.). Hlapec zleze gor in ranjenemu plemiču Selbitzu sproti poroča o spremenljivem poteku bitke, zmaga se nagiba zdaj na to, zdaj na ono stran. Tudi tu se stalno ponavlja glagol vizualne zaznave: "Vidiš Götz?" "Vidim tri črna peresa sredi vrveža." "Götz ne vidim več." "Ne vidiš Lersena?" "Vidim Götz! Vidim Georga!" Tudi v Kleistovem *Princu Homburškem* se naslovni junak s svojim spremstvom vzpne na grič in opazuje razvoj bitke. "Moj bog, poglejte, vas gori, mar ne?" ga opozori eden od bojnih tovarišev (II/2; prev. M. Klopčič). V Schillerjevem *Wilhelmu Tellu* zlezeta ribič in njegov fant med strahovitim viharjem na vzpetino nad Vierwaldstätenskim jezerom. Od tam opazujeta, kako med divjimi visokimi valovi, kotli in vrtinci negotovo napreduje čoln, v katerem osovraženi deželni oskrbnik Hermann Gessler prevaža ujetega in zvezanega Wilhelma Tella. Spet dominira glagol vizualne zaznave: "Poglej, poglej, skoraj se jima je že posrečilo priti mimo [...]" pa ju je vrglo nazaj. "Jaz ju ne vidim več" (IV/1).

V novejši drami najdemo tejhoskopijo v mnogo šibkejši funkciji še pri Ibsenu, potem pa načelno ne več. Vendar so tudi tu izjeme. Jovanović v svoji *Antigoni*, kjer pod preobleko antičnega mita obravnava zadnjo bosansko vojno, obnovi tejhoskopijo, obenem pa jo s strašljivo domiselnostjo tudi preinterpretira. Jovanović predvsem zasleduje temo brato-

morne vojne in Polinejkovo obleganje rodnega mesta Teb (Sarajeva), ki ga brani Eteoklej. V Jovanovičevi obdelavi sta torej Polinejk in Eteoklej še živa, kar pomeni, da se bolj ravna po Evripidovih *Feničankah* kot po Sofoklejevi *Antigoni*. Eden glavnih prizorov, njegov naslov je *Eliminacija*, je dvoboj med bratoma, ki naj po odbitem napadu na Tebe in na njuno strastno željo nadomesti nadaljnje bojevanje med vojskama. Ta dvoboj je pri Evripidu prikazan odmaknjeno, niti tejhoskopsko ne, temveč s pomočjo kurirjevega poročila Kreonu, saj se *decorum* upira preveč direktnemu prikazovanju bratomornega dejanja. Jovanović pa dvoboj prikaže direktno in temu dodaja dvojno kodiranje: dvobojevalca vidimo v akciji pred sabo, na prizorišču, obenem pa izgovarjata vsak svoj monološki tekst, ki ni nič drugega kot tejhoskopsko poročilo o njenem spopadu. V didaskaliji je to formulirano takole: "Dvoboj bo potekal kot nekakšna športna tekma, velik medijski dogodek, ki ga oba borca kot športna reporterja tudi neposredno prenašata za medije." Povrh pa avtor načrtno krši načelo *decoruma* in prikaže dvoboj ne samo kot skrajno brutalen, temveč celo zavržen; na ta način hoče izraziti zverinsko bistvo bosanske vojne in nekrofilijo medijev, ki se na njej hranijo.

ETEOKLEJ: Čudovito je zdaj Eteoklej nasprotniku že v prvem poizkusu odgriznil uhelj [...]

POLINEJK: Pri tem pa je Polinejk veliko spretnejši! Brcnil je nasprotnika v gobec, mu izbil pol ducata zob, takoj nato pa mu je razparal trebuh! Vidimo čreva, dragi gledalci, pogledajte ta gnusna sovražnikova čreva! [...]

ETEOKLEJ: Ravno v tem trenutku je Eteoklej iztaknil sovražniku desno oko! [...] Krvava pena se mu cedi iz očesne votline [...]

POLINEJK: Polinejk mu je odrezal jezik, dragi gledalci, Eteoklej je končno brez jezika!

Prvinska bestialnost se neprestano stopnjuje, tudi takrat, ko se zdi, da to ni več mogoče. "Zagrabil za tiča in mu ga [...] odrezal. To je epohalno ponižanje nasprotnika in velika zmaga naših nožev [...] Razklal glavo [...] Iz nje kukajo njegovi ogabni morilski načrti [...] Zadel ga je v srce in ga razklal, razčesnil na dve polovici [...] Iz ene polovice, dragi gledalci, sam drek kaplja, iz druge [...] pa se kadi brezmejno sovraštvo." In končno Eteoklej naznani svojo zmago: "Nabrisal ga bo! Vtaknil je svoj kot sveča ravni ud v debelo črevo svojega brata! [...] Orgazem [...] smrti."

Tejhoskopija je koncept, ki predvideva najmanj dva prostora: tistega, ki ga vidi gledalec in dodatnega, ki ga vidi dramska oseba. Simultani oder predvideva dva, tri, šest ali celo več prostorov (bivališč). Obstoji pa tudi povsem obraten koncept ali že kar normativno pravilo, ki strogo omejuje število prostorov na enega samega. To je pravilo o enotnosti prostora (kraja), del pravila o trojni enotnosti dejanja, časa in kraja, ki se je začelo oblikovati že v renesansi, dogmatski vrh pa je doseglo v francoskem klasicizmu, v Corneillevi razpravi *Discours de trois unités d'action, de jour, et de lieu* (1660). Renesančni in klasicistični teoretiki

so zmotno izvajali to pravilo iz Aristotela. Zmotno zato, ker Aristotel zahteva samo enotnost dejanja (v 8. pogl. *Poetike*), enotnost časa omenja mimogrede, kot pripombo o prevladujoči, vendar neobvezni praksi tedanjih tragiških piscev (v 5. pogl.), o enotnosti kraja pa ne reče ne črne ne bele.

Skoraj sto let pred Corneillem je zahtevo po enotnosti kraja (in časa) postavil italijanski renesančni komentator Lodovico Castelvetro. "Predmet tragedije naj bo dejanje, ki se je dogajalo v omejenem prostoru in omejenem času, tj. v tistem prostoru in času, kjer in dokler so igralci zaposleni z igranjem; in nikjer drugje in nikdar drugič" (Castelvetro 1978: 149). Torej Castelvetro ne zahteva nič več in nič manj kot identiteto fiktivnega in realnega, identiteto dramskega prizorišča in odrskega prostora (in časa). Igralci naj uprizarjajo na zmeraj istem mestu, tj. pred vrati kraljevske palače (in realni uprizoritveni čas naj bo enak fiktivnemu). Če bi Castelvetro s to skrajno zahtevo uspel, bi zaustavil zmago-slavni pohod vizualne razsežnosti drame in zgoraj podpisanemu avtorju sploh ne bi bilo treba pisati pričujočo razpravo, saj problema ne bi bilo. Vendar se je zgodilo drugače.

Razlog za uvajanje treh enotnosti in med njimi enotnosti kraja je recepcijski. Uvajalce tega pravila navdaja skrb, da gledalec dogajanja ne bo razumel, če se bo prostor menjaval, to po njihovem mnenju nasprotuje razumu, saj gledalec med časom gledanja vseskoz ostaja v istem prostoru. Tu komentatorji ponavadi preinterpretirajo Aristotelovo zahtevo po verjetnosti, Aristotel namreč utemeljuje verjetnost s kavzalnostjo, poznejši ocenjevalci pa z verizmom. V Boileaujevi *L'Art poétique* (1674) sta argument razuma in svarilo pred recepcijskimi motnjami (tj. pred porušenjem iluzije) artikulirana povsem določno: "Prizorišče bodi stalno in razvidno." Južno od Pirenejev utegne biti drugače, tam so dovoljene večje svoboščine. "Pri nas pa se podrejamo razumu [...] En prostor, en sam dan, dejanje eno, / Tako naj teče drama proti koncu. / Kar ni verjetno, tega ne ponujaj / svojim gledalcem" (3. spev, 38.-47. verz. Boileau 1961: 172).

Na ta način je Boileau močno zaostрил Corneilleva stališča o enotnosti kraja; Corneille namreč ni bil samo pisec normativne poetike, temveč obenem tudi dramski avtor in kot tak si je moral zagotoviti neke minimalne ustvarjalne svoboščine. Po Corneillevem tolmačenju moramo torej pravilo o enotnosti kraja razumeti tako, da drama ne sme zapustiti obzidja enega samega mesta, pač pa imamo lahko v tem mestu dve ali tri lokacije; Corneillev *Cinna* npr. se dogaja v Rimu in nikjer drugje, vendar na dveh rimskih lokacijah, v Avgustovi palači in v Emilijini hiši. Corneille priznava, da se na ta način kraj dogajanja "podvoji" in zato predlaga nekatere varnostne ukrepe. Prvič, kraja dogajanja nikoli ne menjajmo sredi dejanja (razdelka), temveč samo v odmoru med npr. I. in II. dejanjem. In drugič, čeprav imamo dva kraja dogajanja, naj se ne razlikujeta po odrski opremljenosti in v dialogu ju nikoli ne imenujmo po imenu ("tu v Avgustovi palači", "tu v Emilijini hiši"), temveč imenujmo samo mesto, ki vsebuje obe naši lokaciji, npr. Rim, Pariz, Lyon ali Constanti-

nopolis. "To nam bo pomagalo preslepiti gledalca. Ker ne bo videl ničesar, kar bi ga opozarjalo na različnost krajev, te različnosti tudi opazil ne bo, če odmislimo nekaj zlonamernih in kritičnih opazk, ki so jih nekateri zmožni. Večina pa bo vneto sledila dejanju, ki jim ga bomo prikazovali" (Corneille 1957: 134). Takšna sofisticirana strategija se je torej zdela Corneillu potrebna, da je z njo "preslepil" gledalca, tj. ga ohranil v stanju odrske iluzije oz. ga zaščitil v njegovem aktu recepcije. Za temi strateškimi premisleki se podobno kot pri Castelvtru kaže slutnja o siloviti moči vizualne razsežnosti dramske vrste in o njenih morebitnih avtonomističnih ali tudi destruktivnih težnjah.

Takšna dogmatska zaščita gledalca ni mogla večno trajati; trajala je 85 let. Prvi je pravilo o enotnosti kraja (in časa) napadel G. E. Lessing, ki je v duhu razsvetljenstva tudi sicer vneto izganjal duha francoskega klasicizma z nemških odrov. S prijateljskoma Friedrichom Nicolaiem in Mosesom Mendelssohnom je izdajal literarni časopis v pismih, *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, in v 17. številki z dne 16. februarja 1759 je ugotovil, da je Shakespeare upošteval pravilo o enotnosti časa in kraja le izjemoma, npr. v *Komediji zmešnjav* in v *Viharju*, kljub temu pa se je mnogo bolj približal antičnim vzorom kot npr. Corneille. "Tudi če razsojamo po zgledu starih mojstrov, je Shakespeare mnogo večji tragiški pesnik od Corneilla, pa čeprav je drugi stare mojstre zelo dobro poznal, prvi pa skoraj nič. Corneille se jim je bližal z mehaničnimi pravili, Shakespeare pa z bistvom" (Lessing 1872: 82).

Drugi odločilni razsvetljenski sunek proti pravilu o enotnosti kraja se je kmalu zatem sprožil prav tako ob sklicevanju na Shakespearja in sicer kar v Shakespearjevi domovini, v Angliji. Samuel Johnson je v znamenitem predgovoru k svoji izdaji Shakespearja (1765) pribil, da je treba končati s čaščenjem Corneillevih pravil, ki jih Shakespeare nikdar ni upošteval, in si natančneje ogledati njihovo utemeljenost. Corneillevi nasledniki se sklicujejo na napačno razumljeno verjetnost in argumentirajo približno takole, komentira Johnson: gledalec se dobro spominja, da je prvo dejanje *Antonija in Kleopatre* gledal v Aleksandriji, zato ne bo verjel, da drugega gleda v Rimu. Prepričan je, da se ni premaknil s svojega prostora, obenem pa ve, da se tudi prostor ne more spremeniti; da hiša ne more postati ravnina in da Tebe nikoli ne bodo Persepolis. Takšni argumenti temeljijo na predpostavki, polemizira Johnson, da gledalec ob začetku predstave zares misli, da se nahaja v Aleksandriji in da je bil torej njegov prihod v gledališče enak potovanju v Egipt v času Kleopatre. Po takšnem naziranju odrska iluzija zaziblje gledalca v nekakšno čutno ekstazo. Resnica je drugačna. "Gledalci zmeraj obvladujejo svoje čute in od prvega do zadnjega dejanja vedo, da je oder samo oder in da so igralci samo igralci." In nič absurdnega ni, če odrski prostor prikazuje najprej Atene in potem Sicilijo, saj smo zmeraj vedeli, da to ni niti Sicilija niti niso Atene, "temveč moderno gledališče" (Johnson 1994: 83-85).

Lessing in dr. Johnson sta na ta način porušila dotlej skoraj neizogibni model francoskega klasicizma in kanonizirala novega, namreč dramsko

prakso Williama Shakespearja. Ta se niti malo ne ozira na kakršnokoli utesnjevanje dramskega časa in prostora, enemu kot drugemu dovoljuje široko panoramsko učinkovanje in razlivanje. Vsak kraj je možen, vsakršno število krajev je možno. To pa zato, ker po njegovem konceptu odrska iluzija ne slepi gledalca zares, temveč se s tem slepljenjem samo poigrava. Z drugo besedo: fiksijski dramski tekst se gledalcu ne želi prikazati kot gola resničnost, temveč uporablja svojo fiksijskost kot del komunikacijskega procesa v gledališču in tudi kot sredstvo za zbujanje estetskega užitka. In pri tem se močno naslanja na čudovite in neskončne možnosti, ki jih nudi odrski prostor – tam se z vso močjo realizira vizualna razsežnost dramatike. Razsvetljenje torej osvobodi odrski prostor spon klasicizma – in nadaljevanje gre lahko samo še v ekspanzijo vizualnosti. Približno sto let pozneje Zola pozabi na razsvetljenska opozorila in razume odrsko iluzijo kot dejansko, ne več virtualno slepljenje gledalca, kot popolno imitacijo realnega okolja, ki ima didaktičen namen. In ob prelomu stoletja grede E. G. Craig in drugi gledališki reformisti še korak naprej in skušajo vizualnost in njen del, prostor, povzdigniti in ju po pomembnosti izenačiti z odrsko besedo, obenem skušajo oblikovati prostor kar najmanj realno, kot abstrakcijo. Ta poskus osamosvajanja vizualnosti in prostora traja še danes in končni izid ni povsem predvidljiv.

To je en krak razvoja, drugi je precej drugačen. Za razliko od nemške in angleške dramatike se je pravilo o enotnosti kraja ohranilo v francoski, predvsem se je nanj močno oprl Eugène Scribe s svojo tehniko dobro narejene drame. Scribe je v svojih "resnih komedijah" opisoval javno življenje meščanske družbe, pri tem je bil mojster živahnega in včasih nepričakovanega zapleta in razpleta dejanja. Zola je takšno podarjanje dejanja odločno zavračal, saj se mu je zdelo, da se mora drama, tako kot roman, ukvarjati predvsem z značaji, pač pa se je po Scribu močno ravnal Henrik Ibsen in s tehniko dobro narejene drame je prevzel tudi enotnost prostora. Tako je z Ibsenovim posredovanjem v srednji Evropi obveljalo nenapisano pravilo, da se mora družbeno angažirana drama ravnati po pravilu o enotnosti prostora, saj tak poenoten prostor zagotavlja, da gre za resne, analitične, družbene reči, ne pa za zabavo ali površno čustvovanje kot v melodrami; ob koncu 19. stoletja se je namreč melodrama že na zunaj kazala s številnimi in spektakularnimi kraji dogajanja. Zato se Cankar, ki je v zadevah dramske tehnike Ibsenov učenec, v veliki meri ravna po pravilu o enotnosti kraja. Povsem striktno pa se po tem pravilu ravna v vseh svojih dramah Primož Kozak. Kot sporoča v uvodni didaskaliji v *Kongresu*, skuša svoje dramske učinke doseči "z minimalnimi sredstvi". Ta minimalizem naj vseskoz osredotoča vse gledalčeve energije na vsebino, na ideološki disput, saj bi ga menjava kraja dogajanja samo begala. Zato nekatere Kozakove drame sploh nimajo didaskalije, ki bi določala kraj dogajanja, bralec si ga mora iz konteksta eruirati sam. Torej: družbenokritična drama je odprla vrata vizualni razsežnosti prostora, obenem pa ohranila neko zavoro, ki naj jo brzda. Drugi dramski žanri te zavore že davno nimajo več.

BIBLIOGRAFIJA

- ARISTOTEL (1982). *Poetika*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- BOILEAU (1961). "L'Art Poétique", v Boileau. *Oeuvres*. Paris: Classiques Garnier. Izvirnik: 1674.
- CASTELVETRO, Lodovico (1978). *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, I. Ur. W. Romani. Roma, Bari. Izvirnik 1570.
- CAWLEY, A. C., ur. (1961). *Everyman*. Manchester University Press.
- CORNEILLE, Pierre (1957). "Discours de trois unités d'action, de jour, et de lieu", v Pierre Corneille. *Théâtre complet, I*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 19. Izvirnik 1660.
- CRAIG, Edward Gordon (1995). *O gledališki umetnosti*. Ljubljana: Knjižnica MGL, 120. Izvirnik: *On the Art of the Theatre*, 1911.
- CRAIG, Hardin (1955). *English Religious Drama of the Middle Ages*. Oxford: At the Clarendon Press.
- DEAK, Frantisek (1993). *Symbolist Theater. The Formation of an Avant-Garde*. Baltimore, London: The John Hopkins University Press.
- INGARDEN, Roman (1990). *Literarna umetnina*. Ljubljana: ŠKUC & Filozofska fakulteta. Izvirnik: *Das literarische Kunstwerk*, 1931.
- JOHNSON, Samuel (1994). "From the Preface to Shakespeare", v Michael J. Sidnell, ur. *Sources of Dramatic Theory, II*. Cambridge University Press, 77-87. Izvirnik 1765.
- KLAIČ, Dragan, ur. (1988). *Pozorište i drame srednjeg veka*. Književna zajednica Novog Sada.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1872). "Briefe, die neueste Literatur betreffend", v Gotthold Ephraim Lessing. *Lessing's Werke, IX*. Berlin: Gustav Hempel, 33-351. Izvirnik 1759.
- MILLS, David (1995). "The Theaters of Everyman", v John A. Alford, ur. *From Page to Performance. Essays in Early English Drama*. East Lansing: Michigan State University Press, 127-149.
- MIOČINOVIĆ, Mirjana (1976). *Surovo pozorište*. Beograd: Prosveta.
- NICOLL, Allardyce (1988). "Srednjevekovne pozornice", v Dragan Klaič, ur. Nav. d., 1988, 292-298.
- PFISTER, Manfred (1988). *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink.
- SZONDI, Peter (1963). *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt: Suhrkamp.
- TAINÉ, Hippolyte (1954). "Uvod u historiju engleske književnosti", v Hippolyte Taine. *Studije i eseji*. Beograd: Kultura, 31-55. Izvirnik: *Histoire de la littérature anglaise, I*, 1864.
- UBERSFELD, Anne (1987): *Pédagogie du fait théâtral*, v André Helbo, J. Dines Johansen itd., ur. *Théâtre. Modes d'approche*. Bruxelles: Editions Labor, 169-201.
- (1996): *Lire le théâtre, I*. Pariz: Belin. Izvirnik 1978.
- WILLIAMS, Raymond (1968). *Drama in Performance*. Harmondsworth: Penguin.
- ZOLA, Émile (1968): *Oeuvres complètes, X-XI*. Paris: Cercle du livre précieux.

■ DRAMA AND SPACE

The paper advocates the thesis that every historical convention of stage space reflectively affects the dramatic writing. In other words: a dramatist usually writes under the strong influence of the general staging concept, as he sees it in the theatre of his days. Historically, the illusionist convention is predominant over the simultaneous, Elizabethan, abstract, play-within-a-play and epic ones. The illusionist convention, which reached its peak at the end of the nineteenth century, is based on the contradictory belief that theatre needs to show the truth, and this can be achieved with the help of illusion, i.e. a deceptive technique of showing merely imaginary characters, actions and places as though they were real. In this way, Aristotle's notion of probability was re-interpreted from causality into verism, and the reason for this process lies in the visual aspect of drama; Aristotle noticed the appealing effect of visuality, but he could not predict its later expansion. The simultaneous convention is an entirely different notion of space, typical of dramas written in the Middle Ages. It has no need of any illusion of reality, as its world is allegorical. A drama written for a simultaneous stage has the so-called implicit staging directions, which also occur in Elizabethan plays. They describe the scene by not being located in the secondary, but in the main text (dialogue) and therefore they anticipate the localisation of a fictitious space in the realm of the spectator's mind. One form of implicit stage direction is the so-called *teichoscopia* (a view from a wall) where a character looks outside the stage to a location which is not visible to the spectator, and describes the events taking place there. How much a dramatist was obliged to follow the stage convention of his days is also shown in the strict classicist rule of unity of place, which is mainly for one purpose: to protect the illusion of reality, since a change of place might actually destroy it.

SLOVENSKI SVOBODNI VERZ PRVE TRETJINE 20. STOLETJA

Aleksander Bjelčevič

V prvi tretjini 20. stoletja so nastale številne mutacije klasičnega verza: a) nove vrste iregularnega jamba, troheja in amfibraha, b) iregularni silabotonični verz, kjer se prepletajo jamske in trohejske ter amfibraške in daktilske vrstice; c) oživel in razvijal se je iregularni naglasni verz. Svobodni verz je nastal pri Župančiču in Murnu (sintagmatski in stavčni svobodni verz; meje verzov so na mejah sintagem oz. stavkov). Pravi tvorac stavčnega svobodnega verza je Lovrenčič, sintagmatskega predvsem Kosovel, antiskladenjskega (meje verzov so znotraj sintagem, meje stavkov znotraj verzov) pa Kocbek.

1. Karakteristika slovenskega verza do konca 19. stoletja

Slovenski verz pozna štiri verzifikacijske sisteme: silabizem, približni silabizem in silabotonizem ljudske in cerkvene péte pesmi, t.i. melični verz (prvi večji korpus zapisanih besedil so protestantske pesmarice 16. stoletja, napisane v silabičnem verzu); naslednja sta knjižna silabotonika in knjižna tonika 18.-19. stoletja ter svobodni verz 20. stoletja.* Silabizem je ostal omejen na ljudsko in cerkveno pesem, približni silabizem na

* Članek je povzetek raziskave o nastanku slovenskega svobodnega verza, ki je med leti 1995 in 1997 nastajala kot del mednarodnega projekta o svobodnem verzu v slovanskih književnostih. Celotna raziskava bo objavljena na Poljskem v zborniku *Słowiańska metryka porównawcza 7*. Slovenski del raziskave je finančno podprla Research Support Scheme of the Open Society Institute/Higher Education Support Programme.

V članku prikazujem nastanek svobodnega verza kot samostojnega tipa pesemskega besedila. Zanimajo me njegove lastnosti (seveda jezikovne, verzologija je lingvistična disciplina) v primerjavi z dotakratnim slovenskim numeričnim verzom. Veliko sta o svobodnem verzu avantgard povedala že Zadavec (1972) in Petre (1990), tu pa postavljam tipologijo svobodnega verza, ki jo je za poljski verz razvila Dorota Urbańska (1995). Podroben prikaz vpliva evropskega svobodnega verza puščam za pozneje oz. za koga drugega. Teorijo svobodnega verza podajam v dveh nadaljevanjih v Bjelčevič 1997/98.

cerkvene pesmi 17. stoletja, potem pa se ni več uporabljal (v 20. stoletju izjemoma kot avantgardistični askladenjski – stavčna kohezija je podrta – eksperiment s sonetom).

V 18. stoletju sta se paralelno pojavila silabotonizem in tonizem oz. naglasni verz. Model silabotoničnega verza je tak, da je med iktoma oz. krepkima položajema vedno en šibki položaj (jambi in troheji) ali vedno dva šibka položaja (daktili, amfibrahi, anapesti), v naglasnem verzu pa je med dvema iktoma v isti vrstici lahko včasih eden, včasih pa dva šibka položaja. Silabotonizem je bil do konca 19. stoletja prevladujoč: tonizma je bilo pri posameznih pesnikih največ 20% metričnega repertoarja. Večina klasičnih del slovenske poezije je napisana v silabotonizmu in tonizmu. Prevladujoče oblike tonizma so v 19. stoletju poleg heksametra predvsem štiri- in trinaglasni verz (N4, N3), na začetku 20. stoletja pa še nekaj primerov dvonaglasnega. Šestnaglasni verz se je pojavil kot adaptacija heksametra in elegijskega distiha, štiri- in trinaglasni pa je k nam domnevno prišel preko prevodov iz nemščine. Tri- in štirinaglasni verz ima v splošnem tole metrično obliko (po ruskem načinu označujem krepki položaj ali ikt s –, število zlogov v šibkem položaju pa s številkami, npr. 0/2 pomeni spremenljiv 0- do 2-zložen šibki položaj):

$$N4: 0/2 - 1/2 - 1/2 - 1/2 - 0/1 \text{ oz. } \begin{pmatrix} \emptyset \\ \vee \\ \vee\vee \end{pmatrix} - \begin{pmatrix} \vee \\ \vee \\ \vee\vee \end{pmatrix} - \begin{pmatrix} \vee \\ \vee \\ \vee\vee \end{pmatrix} - \begin{pmatrix} \vee \\ \vee \\ \vee\vee \end{pmatrix} - \begin{pmatrix} 0 \\ \vee \\ \vee \end{pmatrix}$$

$$N3: 0/2 - 1/2 - 1/2 - 0/1 \text{ oz. } \begin{pmatrix} \emptyset \\ \vee \\ \vee\vee \end{pmatrix} - \begin{pmatrix} \vee \\ \vee \\ \vee\vee \end{pmatrix} - \begin{pmatrix} \vee \\ \vee \\ \vee\vee \end{pmatrix} - \begin{pmatrix} 0 \\ \vee \\ \vee \end{pmatrix}$$

Vse 19. stoletje pa je prevladoval naglasni verz s stalnim vzglasom, tj. ali 0- ali 1-zložnim šibkim položajem, bil je torej ali daktiloiden ali amfibrahoiden. Približno 50% verzov v pesmih je pravih amfibrahov ali daktilov, povprečni obseg šibkega položaja je več kot 1,5 zloga.

Iregularni verz (nestalno zaporedje različno dolgih vrstic istega metra, poljubno prepletanje recimo 4- do 15-zložnih jambov) je v slovenščini vezan predvsem na silabotonizem. Nastal je sredi 19. stoletja, največkrat pa gre za prepletanje različno dolgih klasičnih verzov istega metra (največ ga je pri Gregorčiču, npr. v drugi in tretji knjigi *Poeziji*). Moderna je dodala še dva svoja tipa: a) prepletanje verzov istega metra zelo različnih dolžin, mdr. tudi tako dolgih vrstic, kot jih do tedaj v silabotonizmu še ni bilo (do 18 zlogov), večkrat s kontrastiranjem dolgih in kratkih vrstic; b) lomljenje regularnih metričnih vzorcev na dve ali več vrstic, npr. amfibraškega enajsterca na 2-, 3-, 4-zložne vrstice (Kettejeva *Na trgu*).

V iregularni obliki se pojavlja vseh pet silabotoničnih metrumov (jamb, trohej, amfibrah, daktil, anapest), pri čemer sta jamb in amfibrah najpogostejša, anapest pa zelo redek, ker je tudi regularni anapest v slovenski poeziji zelo redek.

2. Eksperimentalni predhodniki svobodnega verza

2.1 Iregularni (heteroiktni) naglasni verz

V 19. stoletju se je pri Levstiku (npr. *Umetnik*) in Stritarju (npr. *Bralcu*) pojavil t.i. iregularni naglasni verz, tj. prepletanje rimanih amfibrahoidnih naglasnih vrstic različnih dolžin (1 do 4 ikte: 1 – 1/2 ... – 0/1) kjer so, tako kot sicer v naglasnem verzju 19. stoletja, pogoste amfibraške vrstice. Tu je odlomek iz Stritarjeve *Bralcu* (z označenimi ikti, na katerih je lahko, tako kot v silabotonizmu, tudi nenaglašeni zlog (atonizacija); obenem so naglašeni zlogi, enako redko kot v silabotonizmu, tudi na šibkih položajih):

Ni "muza" se meni prikazala,
Smehljaje se ni mi "lire" podala,
Nobene,
Ne zlate in ne lesene
Pa tudi domača "vila"
Ni v sanjah me izvolila.
Da naj budim zaspane Slovence
Iz goste mrtvaške sence.
Jaz pojem le kar takó,
(Če pesem je žvergolenje to)
Ko tica na veji poje,
Vesele, pa žalostne vmes,
Priproste pesmi zares,
Pa- svoje – [...]

(V 6. verzju je možna drugačna interpretacija: zlog, ki zapolnjuje nenaglašeni ikt, je lahko naslonka *me* ali pa prvi zlog besede *izvolila*; podobno je v 10. verzju.)

Na začetku 20. stoletja je Oton Župančič vpeljal še daktiloidni nerimani iregularni naglasni verz, torej naglasni verz s krepkim vzglasom: 0 – 1/2 ... – 0/1 (v *Dumi*); najdemo ga tudi pri Glaserju. Slovenska literarna zgodovina ga obravnava kot modifikacijo heksametra. V 20-ih letih tega stoletja se je pojavila še ena modifikacija naglasnega verza (npr. pri Joži Pogačniku in Miranu Jarcu), to je verz s petimi, šestimi in sedmimi ikti in spremenljivim vzglasom: 0/2 – 1/2 ... – 0/1. Šestnaglasni verz se pojavlja tudi v sonetu (Miran Jarc). Ta modifikacija naglasnega verza obstaja v dveh variantah: stihični nerimani in kitični ter strofoidni rimani.

Za vse tukaj naštetе mutacije naglasnega verza velja, da klavzule večinoma sovpadajo z mejami stavkov.

2.2 Modifikacije iregularnega silabotonizma

2.2.1 Preplet dvo- in trizložnih meril

V klasičnem iregularnem verzju so se prepletali verzi različne dolžine, vendar istega metra (iregularni jamb, iregularni amfibrah itd.). V moder-

ni je nastala nekakšna iregularna polimetrija, npr. ena strofoida je napisana v iregularnem troheju, druga v iregularnem amfibrah in anapestu (Župančič: *Epilog*, 1908). Ta redka oblika se je hitro transformirala v naslednji tip:

2.2.2 Iregularni silabotonizem na 2- ali na 3-zložni metrični osnovi

Moderna je ritmično regularnega in iregularnega silabotonizma spremenjale mdr. tako, da je občasno za en zlog krajšala ali daljšala začetek, včasih pa tudi jedro verza. Iz te svoboščine (znane že v *Pisanicah*, ne pa v 19. stoletju) se je še naprej razvil tip verza, ki je zelo blizu sintagmatskemu svobodnemu verzu (meje verzov so na mejah sintagem), vendar z izrazitim naglasnim ritmom. Večina verzov v teh pesmih je napisana ali v 2-zložnem ali v 3-zložnem merilu s svobodnim, t.j. krepkim in šibkim vzglasom (iregularno se prepletajo, pogojno rečeno, jambski in trohejski verzi v prvem tipu ter amfibraški in daktilski v drugem tipu). Tak verz je v moderni redek, v 20-ih letih pa zelo pogost (Albrecht, Gruden, Bevk, A. Vodnik):

Moja slutnja je v tempelj šla,
da bi te našla.

Ne vidiš me, sestra?

Šel s teboj sem kot bolest v sanje.
Njih soj je daljina,
kjer si klečala
kakor da jokaš,
zamaknjenka sinja!

Kot tvoja stopinja
je daljna in lepa moja bol:
ne smem s teboj,
o sestra?

(Vodnik: *Moja slutnja*, 1922)

2.3 V letih 1899 in 1900 sta Murn in Župančič napisala nekaj pesmi v pravem svobodnem verzu in sicer v sintagmatskem (recimo Župančičeva *O svetem duhu*, 1899) in stavčnem svobodnem verzu (meje verzov so na mejah stavkov; recimo Murnova *Pomladanska romanca*, 1900). Prva pesniška zbirka, kjer v celoti prevladuje en ali drugi tip svobodnega verza, pa je, kolikor vem, šele Lovrenčičeva *Deveta dežela* (1917).

3. Svobodni verz 1913-1934

Veliko pesnikov drugega in tretjega desetletja 20. stoletja (Gradnik, Molè, Albrecht, Bevk, Gruden, Golia, Vida Taufer, Glaser, Pogačnik) se je

bodisi navezovalo na tradicijo moderne oz. nove romantike ali pa se je od njih odvrnilo v tematiki (obup, novi svet, bratstvo, duša, kozmos, Bog), z izpostavljanjem subjektivnosti (jaz), oboje pogosto pod firmo ekspresionizma. Simpatiziranje z ekspresionizmom in drugimi avantgardami pa pri njih ni povezano s prenovitvijo v verzu: po svobodnem verzu niso segali, do njega so imeli odpor. Svobodni verz v ožjem smislu, kakor ga je definirala Urbańska (1995; gl. Bjelčevič 1997/98), je več ali manj delo pesnikov 20-tih in 30-ih let: Jarca, Kocbeka, Kosovela, Oniča, Seliškarja.

Po mojem mnenju slovenski svobodni verz dvajsetih let ni nastal kot izraziti prelom s tradicijo (kot posledica ideološkega preloma), ampak kot postopna modifikacija tradicije. Drugače misleča generacija je radikalizirala netradicionalne oblike, ki so obstajale že prej. Zgoraj sem opisal, kako so klasični vzorci postopoma postajali vse bolj iregularni. Svobodni verz razumem kot naslednjo stopnjo, ko je iregularnost prestopila tisto mejo, do katere bralci še občutijo določeno številsko normo. Mislim, da je pot od regularnega silabotonizma in tonizma do svobodnega verza kontinuum. Pesniki moderne so že za zgoraj naštetje modifikacije uporabljali izraz svobodni verz, čeprav je svobodnega verza kot samostojnega sistema, kakršen se je razvil med dvema vojnoma, v moderni malo. O Župančičevem verzu so sodobniki pisali, da je whitmanski (zenitisti so to oznako rabili kot očitek; *Zenit* 1921/, 12); s stališča slovenske pesniške tradicije je to večinoma iregularni naglasni verz, nadaljevanje tistega, ki sta ga pisala Levstik in Stritar.

Pot je svobodnemu verzu torej pripravila že moderna. Revolucionarnost oblike (pogojno rečeno) pa se v novem obdobju kaže predvsem v tem, da je svobodni verz opuščal tudi sekundarne metrične lastnosti, kot sta rima in kitica, predvsem pa v tem, da je pri pesnikih, ki so ga pisali, skoraj povsem prevladal. Lovrenčičeva pesniška zbirka *Deveta dežela* (1917), Seliškarjeva *Trbovlje* (1923), Jarčeva *Človek in noč* (1927) so pretežno napisane v svobodnem verzu, medtem ko se pri Župančiču, sploh pa pri Ketteju in Murnu, pojavlja občasno. To dodatno podpira tezo o kolikor toliko postopnem nastajanju svobodnega verza.

Na Slovenskem niso objavljali pravih avantgardističnih manifestov (še najbolj manifestativni so Kosovelovi članki), pa tudi ne avtorskih ali skupinskih poetik. Poetološke izjave v revijah *Dom in svet*, *Ljubljanski zvon*, *Križ na gori*, *Trije labodje* ne segajo dlje od splošnih zahtev po odklonu od klasike in revolucioniranju forme. Tudi sočasna kritika in literarna veda ni prinesla posebnih refleksij o verzu. Prvi glasovi o t.i. novi umetnosti so se pri nas slišali že leta 1908 in 1909. Teolog Anton Erjavec je pisal: "Hoče se nam umetnosti, ki se je z odločilnim korakom ločila od formalističnega impresionizma ter zahteva drzno v vsakem stavku idejo, v vsaki besedi blek in sijaj" (*Dom in svet* 1908). Erjavec se je zavzemal za socialno umetnost, ki oživlja optimizem, kar je našel pri Rusu Koljcovu. Pesniki avantgard so zahtevali netradicionalno poezijo, v kateri naj bi se oblika prilagajala vsebini. Kosovel pravi: "Razlika med vsebino in obliko v umetnosti izgine za vselej v muzej estetikov; vsebina se hoče iz-

ražati v živi, svobodni organični obliki, biti hoče vsebina in oblika obenem" (članek Kriza).

Pesniki prejšnje generacije, ki so se navezovali na estetiko moderne in so pisali bodisi tradicionalni verz bodisi katero od naštetih mutacij, so bili do generacije 20-ih let zadržani: Fran Albrecht je Podbevška in Oniča imenoval amelodična in aritmična, Seliškarjeve verze (Seliškarja je sicer zelo cenil) pa robate, rezke, surove in nerimane; to je "ritmizirana, a neizglajena proza" (besede iz njegove spremne besede k izboru Seliškarjevih *Pesmi in spevov*, 1951, podbno misel pa najdemo v oceni *Trbovelj v Ljubljanskem zvonu* 1923, 524). Na Seliškarja so po Albrechtu oblikovno vplivali Whitman, Bezruč in Verhaeren. Podobno se je o Seliškarjevem verzu izražal Župančič: "vrstice so neuglajene in hreščee, konvencionalne lepote v njih ni". O Jarcu je A. Vodnik pisal, da je formalno nerazvit, forma ni dovršena, zakonita (*Dom in svet* 40, 1927, št. 8, 282).

V ožjo avantgardno skupino, med pesnike svobodnega verza, štejem poleg predhodnika Lovrenčiča predvsem Jarca, Seliškarja in Kosovela. Oni so ustvarili *skladenjski svobodni verz*: to je verz, ki ni več vezan na silabotonizem ali tonizem, njegova temeljna lingvistična značilnost pa je, da se meje verzov ujemajo z

- a) mejami stavkov (stavčni svobodni verz)
- b) mejami sintagem (sintagmatski svobodni verz).

Tretji tip svobodnega verza, *antiskladenjski svobodni verz* (verzna členev nasprotuje skladenjski, meje verzov so znotraj sintagem, meje stavkov pa znotraj verzov) je ustvaril Edvard Kocbek v prvi polovici 30-ih let.

Avantgardisti so bili do moderne oz. nove romantike zadržani. Kosovel je mladi generaciji, ki je posnemala Župančiča in Cankarja, očital larpurlartizem in sladkobno sentimentalnost: moderna umetnost ni le "estetični problem, ampak estetični, etični, socialni, religiozni, revolucionarni, skratka življenjski problem". Zahteva prenovljenje in etično revolucijo, ki ni le "zenitistično igračkanje", ampak pomeni konstruktivno delovanje (seveda mora vsak preživeti tudi dobo destrukcije). Pri njem je to pomenilo prehod od konsov (te je še naprej pisal) k socialno revolucionarni poeziji (Vrečko 1986), v območju poetičnega jezika razbijanje banalnih metafor in vezanje oddaljenih pomenov, odklon od dotedanjih besedilnih konvencij ("vsaka beseda ... svet zase").

Vsi omenjeni pesniki so bili med sabo precej nepovezani: Kosovel je bil bivši član avantgardne skupine okoli Podbevškovega glasila *Trije labodje*, v tem času pa je snoval svojo revijo, Jarc se ni nikamor prišteval, prav tako ne Seliškar, ki je bil kot socialni pesnik simpatizer socialističnih idej. Kocbek je izhajal iz ekspresionizma, ki so ga gojili pesniki okoli katoliške revije *Križ*, navdihoval ga je katoliški personalizem E. Mouniera. Domnevne zglede so imeli različne: Rilke, Whitman, Verhaeren, Bezruč, Claudel in sodobna ruska poezija.

Razen Seliškarja so vsi poleg svobodnega pisali tudi silabotonični in tonični verz: Kosovel na začetku, Jarc v 30-ih letih, Kocbek ima v zbirki

Zemlja (1934) tudi silabotonične verzve. Seliškar je v 40-ih letih, med vojno, prešel h klasičnim pesniškim oblikam in metrom.

Med ostalimi pesniki tega časa je prevladoval silabotonizem in tonizem ter iregularni silabotonizem na 2- in 3-zložni osnovi. V 30-ih letih je bil svobodni verz že kanoniziran in je prišel v reprezentativno antologijo *Slovenska sodobna lirika* (1933), ki jo je uredil Anton Vodnik, ki je sam po svobodnem verzu bolj redko segal. Dokončno je svobodni verz v slovenski poeziji prevladal po vojni z imeni kot Zajc, Taufer in Šalamun.

3.1 Stavčni svobodni verz

To je tip svobodnega verza, kjer se konci verzov ujemajo s konci stavkov. Stavčni svobodni verz je bil najpogostejši tip svobodnega verza v 20-ih letih. Verjetno je njegov tvorec Joža Lovrenčič (1890-1952), ki je začel pesmi v svobodnem verzu objavljati leta 1913, zbirko *Deveta dežela* pa je izdal 1917. Ob delno rimanem svobodnem verzu je v zbirki le nekaj pesmi v silabotoničnem in toničnem verzu (heksameter).

Nekatere pesmi v stavčnem svobodnem verzu so komponirane tako kot litanije: niz skladenjskih paralelizmov z enako tematično-rematično in intonacijsko zgradbo. Ti pa so obenem rema k temi, ki jo izraža prvi verz (funkcionalna perspektiva je pojav, ki ga lahko opazujemo tako v enem stavku kot v zvezi stavkov in predstavlja način tematičnega povezovanja besedila; Červenka 1974)

Na oknu slonim in gledam:	T
jablan pod oknom cveti – življenje;	(T) – R1
ob vrtu cesta hiti – življenje;	(T) – R2
ob cesti drog za drogom, žica jih veže – življenje;	(T) – R3
za cesto njivo plug reže – življenje;	(T) – R4
tam v dalji brda v češnjevem snegu – življenje;	[...]
za brdi modro nebo – večno življenje.	

Človek, ki greš po cesti, kaj misliš?

(Lovrenčič: *Na oknu slonim in gledam*)

Pogostejša od te vertikalne, paradigmatične tematično-rematične veza-ve je sintagmatična (termina povzemam od Červenke 1974):

T1-----R1
T2-----R2
T3-----R3

Po stari navadi sem šel v lepe kraje in srečal človeka.

Gledal je s hrepenečimi očmi in čakal odmeva.

Pogledal sem ga in sem bil odmev.

Razprl je oči in ni hotel verjeti:

Jaz? -

Jaz!

O kako pozno, pozno se spoznamo na sveti!

(Lovrenčič: *Anagnorisis*)

Poleg stavčnega svobodnega verza je, sicer redko, pisal sintagmatskega (*Pomladni motiv*), pesem *Gledanje* pa je primer dvosistemske polimetrije; dve strofoidi sta stavčni svobodni verz, ena pa iregularni silabotonizem. V besedilni členjenosti Lovrenčičevih besedil prevladujejo strofoidne pesmi, nekaj pa je stihičnih in kitičnih (največkrat rimane štiri- in trivrstičnice).

Tone Seliškar je z opisovanjem socialnih razmer trboveljskih rudarjev veljal za slovenskega Bezruča. V zbirkah *Trbovlje* (1923) in *Pesmi pričakovanja* (1937) je pisal podoben stavčni svobodni verz kot Lovrenčič. Numeričnega verza v zbirkah skoraj ni, po njem je posegel pozneje. Besedilna členjenost je pretežno strofoidna, štirivrstičnice so zelo redke, rime še redkejše.

Tipična, zelo pogosta Seliškarjeva stilizacija (tako v stavčnem kot v sintagmatskem svobodnem verzu) je t.i. litanijsko naštevanje, v sintagmatskem verzu krajših sintagem, v stavčnem pa daljših sintagem v funkciji stavka (avtorjev sodobnik F. Albrecht najdeva vpliv Whitmana), tj. stavčni paralelizem:

[...]

V dušah jim leži prežalostna žalost:

Pod visokimi dimniki rojeni,

v sajaste zibke položeni,

s pijano besedo poljubovani,

s kamenito pestjo zaznamovani -

[...]

(Seliškar: *Otroci brez mladosti*)

Podoben je Jarčev stavčni verz. Paralelizem ima poleg v strukturi T - R₁, R₂, R₃, ... R_n tudi strukturo T₁, T₂, T₃, ... T_n - R (*Godba na potapljučni ladji*).

Srečko Kosovel je uvedel nov tip stavčnega verza, kjer ni zloženega stavka (povedi), ki bi se raztezala čez mnogo verzov (ponavadi čez eno strofoido) kot pri Seliškarju in Jarču, ampak vsak verz ustreza enemu prostemu stavku. Temu ustrezno je stavčni svobodni verz pogosto brez kitic (stihični).

Glede na dva tipa stavka - takega z osebno glagolsko obliko in takega brez (t.i. ekvivalent stavka) - ločim tudi dve varianti stavčnega svobodnega verza: stavčni svobodni verz v ožjem smislu, z razvidno temo in remo in takega, kjer so verzi enaki ekvivalentom stavka. To je nekakšen naštevalni verz, kjer si sledijo nepopolni stavki (samostalniški, glagolski

itd.), tematično-rematična zgradba je zabrisana, temo lahko prepoznamo v prvem verzu (pesem *Kons: ABC*) ali v naslovu (pesem *Admiral*), kohezija in koherenca teksta pa sta razrahljani:

Kons: ABC

Ostani mrzlo, srcé.
 Cinik.
 Transformator.
 Orient ekspres v Pariz na viaduktu.
 Okovi na rokah.
 Avtomobili tečejo.
 Jaz ne morem.
 Moja misel-elektrika
 je v Parizu.
 Vonj medicin
 s klinik.
 Fuj –
 Pljuij, zaničuj.
 Fuj, fuj.
 fuj.

Admiral

Admiral.
 Chesterton! Četrtek.
 Temza se svetlika.
 "Ljudje niso lahko
 samo opice, marveč
 lahko tudi osli."
 – Ravnokar ga vidim. –
 "Jaz ga celo slišim."
 Predavanje.
 Kuhinja zvečer.
 Zatišje.
 Temza se svetlika.
 Lonec medu.
 Konec.
 Pika.

Kosovel o svoji verzni tehniki ni pisal, vendar je v času pisanja teh t.i. konstrukcij prebiral jugoslovansko mednarodno revijo *Zenit*. V *Zenitu* (1921, 9, 2-4) ima Ivan Goll tale program (gl. še Vrečko 1986): "Naš jezik treba da je strm, strm, uzak, kamenit kao obelisk. /.../ Treba da nestane sav patos teškokrvne gramatike, sva logika protunaravnog redanja rečenica. Mi moramo postati jednostavni. /.../ osamljena rečenica. Uvek glavne rečenice. Svaki stih kao rečenica stavljena u svoju vlastitu atmosferu kao telegrafске žice sve izolovane i svaka za se nosi svoju vlastitu vest, a sve zajedno predstavljaju nervozni život jednoga grada. Svaki stih osamljen ..., stoga *nema više rime, nema strofe* itd. Ove stvari nisu samo postale nemoderne i dosadne, već i upravo nemoguće. Prekid! Jednostavnost: stvari reči jednostavno. Novi človek, koji telegrafiše, čita samo naslove, naznačene imenice: razvoj je banalan." Za Kosovelov jezik zadnjega obdobja je značilna strjenost, varčevanje z izraznimi sredstvi, uporaba strokovnih, tehničnih izrazov in števil.

Posebnost v tem obdobju je Kocbekov stavčni svobodni verz z izrazito sentenčnostjo in aforističnostjo. Sentenčnost povzroča, da vsak verz/stavek beremo kot samostojni segment (podobno je zgrajen Nietzschejev *Zaratustra*); gre za nekakšen biblijski verset (slovenska literarna zgodovina in kritika je v Kocbekovem pesniškem oblikovanju videla povezave s Francozom Claudelom):

Pojem hvalo ostajanju, trdnost imam pod seboj in ko se ustavim, se lahko naslonim.

Pojem hvalo neranljivi duši sveta, vedno si opomore, vedno pozablja svoj strah, na novo neukročena.

Pojem hvalo neizčrpljivim globinam bitnosti, čim samostojnejša je drznost, tem žlahitnejša je trudnost.

Pojem hvalo semenom, vedno enako utripajo, odpirajo se in zapirajo in svojo skrivnost ljubosumno predajajo.

Pojem hvalo igri duha, v vedno novih kolobarjih se ponavlja, iz nejasnih zapletov se trga, potem pa v nežnem tkivu milo podoba pričaka.

[...]

(Kocbek: *Mala hvalnica*)

3.2.2 Sintagmatski svobodni verz

To je tip kratkega verza, v katerem so meje verzov na mejah sintagem, en stavek se razteza čez več verzov:

Nad kmečko mizo
vise izpod črnega stropa
zlati orehi,
med njimi plava tička,
bela tička, sveti duh.

Deček podpira glavó
in gleda pod strop,
Mimica čita.

"Ti Mimica,
povej mi no – kje pa živijo
takile tički – sveti duhovi?"

"Ha ha ha ha!
O ti bedak!
Da so te slišali
zdaj naš gospod kapelan!
Po roki dve
in okoli ušes,
po roki s tenko palico,
po licu z debelo roko,
potem bi pa vedel!
Ha ha ha ha !"

(Župančič: *O svetem duhu*)

Ritem Seliškarjevega sintagmatskega svobodnega verza temelji na istem principu kot ritem njegovega stavčnega svobodnega verza: na naštevanju, ponavljanju enake skladijske strukture v nizih verzov:

[...]

Vrti se zemlja okoli svoje osi,
vrti se zemlja v gosti megli -

megla pa je
 smodnikov dim,
 dim eksplodirajočih smodnišnic,
 vžigajočih se mest,
 podminiranih cest,
 morilnih plinov -
 dim krvi,
 razlitih možgan,
 razbitih teles -
 zgoščeni vzdihljaji prestreljenih src,
 zgoščene kletve izjokanih vdov,
 napol mrtvih otrok,
 oskrnjenih žen ---
 [...]

(Seliškar: *Obup, ki se me polašča ob vsaki svetovni kapitalistični konferenci*)

Drugačen od Seliškarjevega je Kosovelov sintagmatski svobodni verz. Tu ni izomorfnizacije oz. paralelizma, izhajajočega iz nizanja enakih skladenjskih struktur, bodisi v okviru teme (T1, T2, T3 ... - R) bodisi v okviru reme (T - R1, R2, R3 ...). Zato pa se večkrat pojavi tip, kjer sta tema in rema z verzno pavzo ločena v samostojna verza:

[...]

 Trdi asketi

 v jopičih modril,
 z mislijo, trdno
 v bodočnost uprto,
 in z resignacijo
 v črnih očeh.

 [...]

Pri Kosovelu se pojavi za sintagmatski verz tako značilna sintagmatizacija - z ločitvijo besede ali skupine besed v posamezni verz dobijo le-te status sintagme; sintagmatizacija postane s tem vir večpomenskosti (Urbańska 1995, 42-50). V Kosovelovem sintagmatskem svobodnem verzju kohezija še ni načeta (za razliko od stavčnega, kjer jè), večpomenskost ni tako izrazita, kot pri poznejših, povojnih pesnikih (opuščanje ločil in velike začetnice). Statusa sintagme ne dobivajo le polnopomenske besede, ampak tudi zaimki.

3.3 Antiskladenjski svobodni verz

Antiskladenjski je tak svobodni verz, kjer se klavzula v večini verzov nahaja med besedami, ki so skladenjsko močno zvezane (npr. zveza pridevnika in samostalnika, klitike in ortotone, glagolska vezava s 4. sklonom ipd.), ali pa pade na sredo besede. V njem sta si stavčna in verzna čle-

nitev navzkriž. Antiskladenjski verz je zadnja stopnja v razvoju svobodnega verza. Začel se je z Edvardom Kocbekom:

Sonce je zašlo, ostrost se je umaknila
od nas. Žena stoji nepremično med
majhnimi hišami, desno dlan ima na
ustnicah. Otroci iščejo dračja ob potoku,
nato zakurijo ogenj in posedajo krog njega
ter neskladno nihajo v svojih topih,
bajajočih zvokih.

Voda šumi ob mlinu, gladina nad
jezerom hoče ujeti zadnjo luč sveta. Človek
gre preko travnikov, šum se tiho lovi pod
bosimi nogami. Obilje postaja temno in motno.
Topoli za vasjo so kakor bitja. Pes se je
obrnil od zahoda, svetla podoba je že
na vzhodni strani.

Specifika Kocbekovega antiskladenjskega verza je močna prevlada prirednih relacij nad podrednimi (9 : 1), veliko večja kot v poeziji na sploh (7 : 1; v prozi 5 : 5). Njegove pesmi se nikoli ne začnejo ali končajo sredi stavka, ločila in velika začetnica še niso eliminirani. Verzi se vežejo v nadverzne segmente (strofoide), ki še ostajajo pomenske celote. Ti segmenti imajo pogosto isto število verzov (2, 3, 4, 5, 6, 7, 8), kar zaradi pomenske sklenjenosti ni zgolj grafični avtomatizem.

4. Sklep

Generalni razvoj netradicionalnega verza pri njegovih osrednjih piscah je krožen: od navezanosti na moderno in modifikacije numeričnih sistemov preko svobodnega skladdenjskega verza, ki pri posameznikih prevladuje v 20-ih letih, do pojava antiskladenjskega svobodnega verza v 30-ih ter sožitja svobodnega in numeričnega verza v 30-ih letih. Podoben takemu razvoju verza v 20-ih in 30-ih letih je po Stabejevem (1994, 178-79) mnenju razvoj pesniškega jezika teh pesnikov: besedilni smisel je bolj odprt v zgodnejših časih, pozneje pa postaja razvidnejši. S stilističnega vidika kaže to obdobje intenzifikacijo tistih postopkov, ki jih je vnesla moderna: sprva se ta retorika opušča, pozneje pa preoblikovana znova pojavi.

LITERATURA

- BJELČEVIČ, Aleksander 1997/98: "Svobodni verz 1 in 2." *Jezik in slovstvo*, 43, št. 6 in 8.
- ČERVENKA, Miroslav 1974: "O tematycznym następstwie." *Tekst i język: problemy semantycznie*. Ur. M. R. Mayenowa. Wrocław, Warszawa ...: PAN/IBL.
- PETRE, Fran 1990: *Tradicija in inovacija*. Ljubljana: Slovenska matica.
- URBAŃSKA, Dorota 1995: *Wiersz wolny*. Warszawa: IBL.
- STABEJ, Marko 1994: *Slovenski pesniški jezik prve polovice 20. stoletja*. Magistrska naloga. Ljubljana: Filozofska fakulteta (Oddelek za slovanske jezike in književnosti).
- VREČKO, Janez 1986: *Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avantgarda in zenitizem*. Maribor: Založba Obzorja.
- ZADRAVEC, Franc 1972: *Zgodovina slovenskega slovstva 6. Ekspresionizem in socialni realizem*. Maribor: Založba Obzorja.

■ SLOVENE FREE VERSE IN THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY

The cult of the new, which was initiated in European culture at the turn of the century, is also seen in the invention of new verse forms. The predominant forms in Slovene poetry of the 19th century were regular accentual-syllabic and strict-stress meters (the first position in the verse is weak, while the intervals between icti are mono- or disyllabic; strict-stress meters account for about a fifth of the output). Irregular accentual-syllabic meters also occurred occasionally (Levstik, Gregorčič): classical lines of varying length, but in the same meter occur in unpredictable succession (e.g. 5-, 6-, 8-, 11-syllabic amphibrachs). Irregular strict-stress meter, the irregular intertwining of one- to four-ictic lines was, however, very rare; this occurred only in Levstik's and Stritar's work. In the Slovene *moderna* the number of modifications of classical forms increased: a) new kinds of irregular iamb and amphibrach (a mixture of classical and extra-long lines), the contrasting of short and long lines, the breaking of classical measures into various verses (e.g. *On the Market*, *Na trgu*, by Kette); b) irregular accentual-syllabic verse, where iambic and trochaic, and amphibrach and dactylic lines are intertwined (A. Vodnik, F. Albrecht); c) the experiment with irregular strict-stress meter was renewed and given new forms: lines of up to six icti, the first position in the verse is strong (Župančič). Only on rare occasions are there experiments with free verse in the *moderna*. Such free verse sometimes does not rhyme and is either syntagmatic (borders of verse-lines coincide with borders of syntagmas/phrases, one sentence running over a few verses: *Of the Holy Spirit*, *O svetem duhu*, by Župančič), or sentential (borders of verse-lines coincide with borders of sentences: *Spring Romance*, *Pomladanska romanca*, by Murn). Poems which are not divided into stanzas, and poems which have stanzas of various length are predominant. The continuous development of free verse begins between 1913 and 1917 with Joža Lovrenčič, who used sentential free verse.

He wrote poly-type verses (accentual-syllabics and free verse within the same poem), which later also occurs in Jarc's plays. In the 'Twenties, sentential free verse was predominant, with typical parallelism as the rhythmic factor in Seliškar's work. Syntagmatic free verse is rarely in use, but we can find it in Kosovel's work. Anti-syntactic free verse (borders of verse-lines are within syntagmas, and the sentence borders thus within verses; enjambment is the foundation of such verse) occurs in the thirties in Kocbek's writings.

NARACIJA IN ARGUMENTACIJA V LUČI ANALIZE KULTURE

*Frans Willem Korsten: The Wisdom Brokers:
Narrative's Interaction with Arguments
in Cultural Critical Texts.
ASCA Press, Amsterdam 1998.*

Teoretski prvenec nizozemskega avtorja Fransa Willema Korstena je izrazito meddisciplinarno delo, ki govori, kot razločno oznanja s svojim podnaslovom, o vzajemnem delovanju naracije in argumentacije v analizah kulture. Že na prvi pogled je videti, da je knjiga produkt temeljitega raziskovalnega dela, ki je potekalo vsaj na treh področjih hkrati – literarnem, lingvističnem in semiotškem. Prav tam torej, kjer imajo na Nizozemskem že dolgoletno in čedalje prodornejšo teoretsko tradicijo, in to predvsem v okviru meddisciplinarnih raziskav, ki se vpisujejo v kontekst analize kulture. Ta svoje objekte razume kot simptome družbene narave kulture. Teksti s tega področja si prizadevajo ne le prestopati meje med posameznimi disciplinami in tradicijami znotraj humanistike in družboslovja, ampak skušajo tudi premoščati prepade med družboslovnimi in naravoslovnimi znanostmi. Njihovi avtorji so prepričani, da sleherni človekovo dejavnost, tudi najstrožjo znanstveno, v temelju določa kultura, to pa konstituirajo tako humanistične kot naravoslovne znanosti.

Kljub tej razmeroma enostavni opredelitvi meddisciplinarnosti pa natančnejša označitev epistemološke podlage Korstenovega analitičnega dela, ki je zraslo iz omenjenih tradicij, še zdaleč ni enostavna, saj se meddisciplinarnost v njem manifestira na več načinov in celo na različnih ravneh. Tema knjige je, kot rečeno, retorična analiza interakcije naracije in argumentacije, predmet analize pa so znanstveni teksti, družboslovni in naravoslovni, ki jih je avtor po eni strani izbral glede na njihovo konstituiranost z naracijo in argumentacijo, po drugi strani pa glede na njihov lasten predmet obravnave, ki je v slehernem od njih spet po svoje meddisciplinaren. Poleg tega je upošteval relevantnost teh del znotraj njihove temeljne znanstvene discipline in hkrati pazil, da zadevajo tudi širšo družbeno oziroma kulturno problematiko. To seveda obravnavajo na kritičen način, zato so zanimivi za širše občinstvo in ne le za strokovno javnost. Poleg tega se ti teksti odlikujejo tudi po tem, da s precejšnjo retorično spretnostjo učinkovito spodbijajo najrazličnejše "idéés reçues", ki jih je polno sleherni področje človekove vednosti. To še zlasti velja, kot pokaže Korstenova analiza, za tekste geologa in zoologa Stephena Jaya Goulda in biologinje Evelyn Fox Keller. In zdi se, da ne tvegamo preuranjenega sklepa, če rečemo, da je tudi *The Wisdom Brokers* možno brati kot spodbijanje nekaterih "idéés reçues", ki jih je proizvedla zahodna kultura.

Avtor knjige želi z opazovanjem vzajemnega delovanja naracije in argumentacije v omenjenih tekstih ugotoviti predvsem, kdo uporablja ta dva diskurzivna načina, za koga in s kakšnim namenom. Ob tem se mu odpre dvojno vprašanje: kako interakcija naracije in argumentacije nekaj utemlji (to vprašanje zadeva epistemologijo) in kako proizvede določen učinek (to pa zadeva

retoriko). Pri tem se namenoma bolj posveča naraciji, ker meni, da je njena udeleženos v tem razmerju slabše raziskana. To je po eni strani razumljivo, saj se omenjena interakcija največ pojavlja v znanstvenih tekstih, kjer naj bi po splošno uveljavljenem prepričanju kraljevala argumentacija. Korsten v nasprotju s tem zatrjuje, da sta tudi v tovrstnih tekstih obe kategoriji enako pomembni, vendar se zaveda, da gre za dva ločena in različna diskurzivna načina, ki zahtevata ločeno obravnavo,¹ čeprav oba proizvajata retorični učinek.²

K predmetu svoje obravnave potemtakem pristopi z dveh strani in zanju uporabi dve različni analitični metodi, naratologijo (kot smer v okviru teorije pripovedi) in pragmadialektiko (kot smer v okviru teorije argumentacije, ki obravnava pravila oziroma postopke za odpravljanje razlik v mnenjih.) Eden od prvih razlogov, zaradi katerih je delo nastalo, je namreč ravno avtorjevo opažanje nezadostne povezave med teorijo pripovedi in teorijo argumentacije na eni strani in nezadovoljstvo z dosedanjimi analizami neliterarnih tekstov na drugi strani. Še pomembneje pa je, da je nastanku knjige *The Wisdom Brokers* botrovalo tudi avtorjevo spoznanje o prednostnem statusu, ki ga uživa argumentacija znotraj zahodne civilizacije. Saj argumentacija, kot pravilno opaža avtor, v nasprotju z naracijo, neposredno povezana z emocionalnostjo (željo, interesom, upravičenjem), gradi na racionalnosti (normah, veljavnosti), tej pa v zahodni družbi že od nekdaj pripada privilegirano mesto. Glede na to je mogoče reči, da je vznemirljivo živeti v času, ko se iz dneva v dan ponuja priložnost opazovati neverjetno produkcijo tekstov, ki se z najrazličnejših vidikov posvečajo ravno fenomenu pripovedi in s tem morda celo nevede ogrožajo privilegirani status, ki ga je v zahodni kulturi še do nedavnega uživala argumentacija in z njo racionalnost. Tako prispevajo k vzpostavljanju novega ravnovesja med dvema naravnostima tega sveta, racionalnostjo in emocionalnostjo.

Enega od glavnih razlogov za tako stanje je nedvomno treba iskati v nedavnem, naravnost meteorskem razvoju meddisciplinarno naravnane moderne naratologije.³ Ta je zlasti v interakciji z moderno historiografijo⁴ na eni in filozofijo jezika na drugi strani omogočila spoznanje, da je pripoved diskurzivna kategorija, ki je v nasprotju z drugimi tipi diskurza tako univerzalen način reprezentacije, da se lahko manifestira v najrazličnejših oblikah in skozi najrazličnejše medije, ne le skozi besedo. Vzporedno s tem je sčasoma prevladalo mnenje, da je pripoved vsesplošen in vsepovsod prisoten fenomen in da še zdaleč ni omejena zgolj na literarne žanre. S tem so se naratologiji odprle neskončne možnosti, a so s seboj prinesle vrsto nepričakovanih problemov. Na primer, kako in kje zarisati mejo med pripovedjo in drugimi diskurzivnimi pojavi in kako preprečiti, da ne bi sam koncept zaradi svoje vsestranske in s tem neogibno ohlapne rabe postal sčasoma neuporaben kot analitično orodje? Zato so opredelitive pripovedi in vseh njenih izpeljank v uvodnem poglavju knjige *The Wisdom Brokers* več kot dobrodošle: "Pripoved je rezultat dejanja pripovedovanja kot posebne vrste tekstne organizacije"; pripovedovati pa pomeni "predstaviti pogled na (podčrtala J.K.-Š.) urejeno zaporedje dejanj, ki vodijo v dogodke," (str. 13). Ta "pogled na" predpostavlja nekoga, ki gleda, in nekoga, ki to gledanje predstavlja. Na podlagi tega je mogoče sklepati, da pripoved ni zgolj poročanje o določenem zunajtekstnem dogajanju, resničnem ali izmišljenem, marveč ustvarjalno dejanje v smislu poiesis. To spoznanje je

razlog, da je literarna pripoved toliko časa nesporno veljala za prototip pripovedi, čeprav je šlo dejansko samo za en njen vidik. Vdor meddisciplinarnih metod v polje naratoloških raziskav je pozornost naratologov odmaknil od literarnih pripovednih tekstov in jo usmeril bodisi na manifestacije pripovedi v drugih medijih (film, likovna umetnost, ples) bodisi na neliterarne pripovedne tekste, kot so zgodovinska dela na eni in znanstvene razprave na drugi strani. V slednjih naj bi po splošno veljavnem prepričanju pripoved igrala drugotno vlogo, saj so ti teksti predvsem argumentativnega značaja, zato jih je do nedavnega obravnavala izključno teorija argumentacije.

To "splošno veljavno prepričanje" je tista "idéee reçue", ki jo Korstenova retorična analitična metoda vseskozi implicite spodbija. Pri tem se opira predvsem na spoznanja moderne naratologije, ki ima na Nizozemskem že močno utrjeno tradicijo.⁵ Največja zasluga te metode je, kot meni Korsten, da lahko, v primerjavi s klasično teorijo pripovedi – ta sicer omogoča spoznati organiziranost pripovedi kot celote funkcionalnih prvin – premosti razkorak med naracijo in retoriko, saj omogoča uvid v tisto plast pripovedi, ki proizvaja retorični učinek. Ali drugače povedano, omogoča preseči razkorak med strukturno kompleksnostjo teksta in njegovim retoričnim delovanjem. Res pa je, da moderna naratologija, kjub svoji vsestranski naravnosti in koncizni izdelanosti svojih postopkov, ki lahko precej nedvoumno pokažejo, kam meri tekst in koliko različnih pomenov utegne hkrati proizvesti, nima ustreznega konceptualnega orodja za ugotavljanje veljavnosti argumentov. Ti so poleg naracije temeljna konstituenta slehernega teksta in hkrati še ena pot, po kateri tekst proizvaja retorični učinek. Zato mora avtor *The Wisdom Brokers* poseči na drugo področje svojega udejstvovanja, teorijo argumentacije, in v njenem okviru poiskati različico jezikovne pragmatike, kompatibilne z naratologijo. Najde jo v pragmadialektiki, ki je poleg naratologije druga epistemološka podlaga Korstenovega analitičnega dela. Zanj velja, da preučuje argumente tako, kot so rabljeni v praksi, od tod oznaka pragma, njihovo veljavnost pa ugotavlja na osnovi distinktivnega postopka, od tod oznaka dialektika (str. 167). Pragmadialektiko sta utemeljila in razvila dva nizozemska lingvisti Frans van Eemeren in Rob Grootendorst s svojimi sodelavci.⁶ Toda ti teoretiki preučujejo veljavnost argumentov v krajših tekstih, Korsten pa se je odločil metodo pragmadialektike uporabiti pri analizi obsežnejših besedil. V ta namen je moral, in to je eden njegovih specifičnih prispevkov na tem področju, prilagoditi definicijo argumenta: "V argumentu neki dejavnik nekaj trdi. S tem pokaže, kako si predstavlja ustrezno usklajeno razporeditev trditev, ki podpirajo določeno stališče." (str. 13). Sicer pa se Korsten pri obravnavi argumentov kritično sklicuje tudi na izsledke drugih teoretikov s področja teorije argumentacije, na primer Chaima Perelmana, Oswalda Ducrota in J. C. Anseombra. Pri slednjih dveh opazi, da nista upoštevala kategorije fokalizatorja. Ta v primerjavi z nekaterimi drugimi kategorijami, kot so izjavljalec, protagonist, antagonist, itn., v teoriji argumentacije še ni bila ustrezno konceptualizirana, četudi je nujno potrebno orodje pri vsakokratnem določanju bistvenega problema posameznega argumenta. Toda to je le en primer, ki po njegovem dokazuje, kako lahko naratologija odločilno pomaga pri analizi argumentativnih tekstov in pri razreševanju zapletenih odnosov, ki se porajajo med argumenti in pripovedmi. Korstenova opredelitev argumenta je, kot je videti zgoraj, dokaj enostavna, tako kot tudi njegova opredelitev pripovedi kot

"posebne vrste tekstne organizacije" (str. 13) ni zapletena. Njuno udejanjenje v konkretnih tekstih pa je, kot knjiga upravičeno poudarja, vse prej kot enostavno in jasno razpoznavno, največkrat je celo zavajajoče.

Tako se na primer ob retorični analizi nekaterih del Antona Zijdervelda – enega najpomembnejših nizozemskih sociologov in prvega, ki se je na Nizozemskem lotil obravnave kulture na sociološki način – pokaže, kako se v njegovih tekstih, ki obravnavajo krizo sodobne družbe in razmišljajo, kako priti iz nje, prepletata analiza in deskripcija. Poleg tega Korsten v istih tekstih opaža nenehno zamegljevanje mej med vlogami protagonista, pripovedovalca in bralca, kar bi se mu v kakšnem postmodernem romanu lahko zdelo popolnoma na mestu, pri prezentaciji argumentov pa meni, da utegne biti zavajajoče. Takšni postopki namreč v Zijderveldovih tekstih proizvedejo vrsto argumentov, kot so *argument ad hominem*, *argument ad populum* in *argument ad verecundiam*, ki vsi kršijo pravila argumentacije. Toda to je, kot opozarja Korsten, težko opaziti, ker so ti argumenti oviti v naracijo in jih potemtakem ni mogoče odkriti zgolj z metodo argumentacije. To pa je zanj še en dokaz, ki govori v prid komplementarnosti razmerja med naratologijo in teorijo argumentacije.

Drugi avtor – čigar delo je predmet Korstenove analize, in ki tako kot Zijderveld tudi razglša krizo sodobne družbe in razglablja o tem, kako se rešiti iz nje – je George Steiner s knjigo *Real Presences*, 1989, ki je ob izidu vzbudila precej polemično naravnano pozornost. Steinerja v nasprotju z nizozemskim sociologom zanima predvsem kriza neobvladljive produkcije komentarjev ali sekundarnih tekstov in njihovo razmerje do primarnih tekstov oziroma pravih umetniških del. Korsten je omenjeno Steinerjevo delo izbral zato, ker je v njem "relacija med pripovedjo in argumentom razločno povezana z argumentativnim problemom, ki ga postavlja v ospredje Steiner" (str. 104). Ta problem predstavlja nevarnost, da bodo sekundarni teksti, kot so komentarji, teorije in kritike, preplavili primarne, umetniške tekste. Nevarnosti pa Steiner ne vidi samo v naraščajočem številu sekundarnih tekstov, ampak predvsem v teorijah (strukturalizem, dekonstrukcija), ki so njihova podlaga. Kriza, o kateri govori delo *The Real Presences*, je po mnenju njegovega avtorja nastala takrat, ko je propadel sporazum med besedo in svetom, ki je bil utelešen v konceptu mimesis in je bil možen edinole na ozadju zaupanja med človeštvom in bogom. Ker tega danes ni več, je treba vzpostaviti novo zaupanje, utemeljeno v novi etiki. Človek naj bi spet postal avtonomen subjekt, odgovoren bogu, ta bog pa je po Steinerjevem mnenju prisoten v umetnosti.

Ko Steiner kot izjavljalec utemeljuje gornje teze, stori to z vrsto vstavljenih in uokvirjenih pripovedi, glede katerih Korsten ugotavlja, da so največkrat zreducirane na argument. Nadalje pa njegova analiza, ki je v tem primeru usmerjena na različne forme hierarhičnih razmerij med pripovedmi in argumenti, pokaže, da pri njih ne gre zgolj za ilustracijo določenega argumenta, kot bi utegnili sklepati na prvi pogled, ampak je njihovo delovanje na argumentativni ravni globlje, tako da utegne vplivati na uspeh argumenta ali ga celo spodbiti.

Korsten se loti še retorične analize teksta *Le mécontemporain* – delo enega najvidnejših sodobnih francoskih esejistov in analitikov kulture, Alaina Fin-

kielkrauta, ki govori o prijateljstvu med dvema zgodovinskima osebamama s konca prejšnjega in začetka tega stoletja, Charlesom Péguyjem (1873-1914) in Bernardom Lazarom (1865-1903). Korstena analiza pripelje do sklepa, da v Finkielkrautovi zgodovinski pripovedi pravzaprav ni prostora za tujost zgodovinskega objekta obravnave. Identifikacija med izjavljalcem (Finkielkrautom) in protagonistom (Péguyjem) se namreč dogaja tako, kot da bi "izjavljalec požil protagonista, zato da bi s tem zadovoljil svoje retorične potrebe" (str. 153). To pomeni, da Finkielkrautova pripoved nehotе potrjuje tisto prepričanje, ki v retorični teoriji že od nekdaj velja, a ga Korsten prav na primeru *Le mécontemporain* spodbija. Gre za prepričanje, da je naracija sredstvo identifikacije in emocionalnosti in kot taka ideološko orodje, argumentacija pa utelešenje distance, refleksivnosti in racionalnosti.

Problem razmerja med naracijo in emocionalnostjo avtor *The Wisdom Brokers* odkriva tudi v tekstih S. J. Goulda in E. Fox-Keller, ob katerih se še poslednjič vpraša, kako lahko kombinacija pragma-dialektike in naratologije prispeva h kritični retorični analizi. Način pisanja omenjenih znanstvenikov se namreč bistveno razlikuje od ostalih avtorjev, ki so predmet Korstenove kritične analize. Ta namreč lucidno opaža, da izjavljalec v njenih diskurzih sploh ne spregovori o krizi, četudi bi lahko, ker bi sicer moral svoje stališče postaviti kot zgled. Ko se na primer Kellerjeva v knjigi *Secrets of Life/Secrets of Death* (1992) sklicuje na svoje avtobiografske podatke, tega ne dela v imenu nekega nepremakljivega stališča, ampak zato, ker skuša pojasniti določene analitične probleme. Te pa vidi predvsem v znanstveni konstrukciji spolnega razlikovanja in v razmerju med znanostjo, družbo in kulturo, kjer naj bi šlo za vzajemno soodvisnost.

Gouldova kritika je naperjena proti teoriji gradualizma v geologiji in proti teorijam razvojne biologije. Tako v delih *Wonderful Life* (1991), *Full House* (1996) in *The Mismeasure of Man* (1981) kritizira predvsem zgodbo o napredku, nenehnem izpopolnjevanju in idejo povprečja. Nasproti slednji postavlja možnost "ideje o polni variaciji", po kateri ima sleherna posameznost oziroma variacija pravico do obstoja. Pri tem je najbolj zanimivo to, da izbira med omenjenima možnostima ni racionalna, ampak temelji na interesih in učinkih. Za osvetlitev le-teh pa je, kot sklepa Korsten, nujna analiza kulture oziroma kritika. Ta pa ima, kot že rečeno, na voljo dvoje diskurzivnih orodij, narativnega in argumentativnega, ki se večkrat prepleteta do nespoznavnosti. Knjiga *The Wisdom Brokers* je zapis o tem, kako ju razločiti, analitično pojasniti in kritično uporabiti.

Pri tem je njenega avtorja nedvomno vodila srečna roka, saj niso opažanja, dognanja in sklepanja njegovega metateksta nič manj zanimiva od gledišč in komentarjev tistih tekstov-objektov, na katere je usmeril svoj analitični pogled. Vprašanje je le, če ga skrajna natančnost, temeljitost in občudovanja vredna raziskovalna vnema, ki lahko pri bralcu zbujajo zgolj občudovanje, niso odnesle nekoliko proč od tiste naravnosti, ki je nujna pri slehernem pisanju in se ji pravi "die Lust zum fabulieren". Ali drugače povedano. Suspensu, ki je v knjigi *The Wisdom Brokers* vsekakor prisoten, bi utegnili koristiti, če bi avtor nekoliko omejil preštevilne, včasih že digresivne reference, saj bi s tem dopustil, da bi se njegove vznemirljive osrednje poante pokazale v vsej svoji prepričljivosti.

OPOMBE

¹ Zato avtor zavrača stališča nekaterih teoretikov, ki skušajo argumentacijo obravnavati v okviru naracije.

² Glede tega učinka avtor ne pozabi opozoriti, da ne nasprotuje pojmovanju retorike kot dekorativne funkcije teksta, tesno povezane z njegovo tropološko organiziranostjo.

³ Ta je spoznala, kot je zapisala Mieke Bal, da "je pripoved treba videti kot diskurzivni način, ki lahko različno vpliva na semiotske objekte". (Bal: *Point of Narratology*, *Poetics Today*, 11/4, 1990, str. 730)

⁴ Historiografija, natančneje tisti njen del, ki ga zanima funkcioniranje naracije v zgodovinskih tekstih (A. Danto, H. White, O. L. Mink), je poleg literarne teorije in lingvistike tudi del epistemološkega ozadja Korstenove knjige in ima na Nizozemskem tudi upoštevanja vredno tradicijo, ki jo predstavljata zlasti Ernst van Alphen (*Geschiedfilosofie zonder subject*, 1992, *The Performativity of History*, 1994 in *Caught by History: Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*, 1997) in Frank Ankersmit (*Narrative Logic*, 1983, *The Reality Effect in the Writing of History*, 1989, *History and Tropology*, 1994). Ankersmit je v historiografijo uvedel koncept narativizma v nasprotju s konceptom historizma.

⁵ To smer je v nizozemsko literarno teorijo uvedla Mieke Bal, avtorica vrste temeljnih prispevkov s tega področja (če omenim samo *Narratology* 1985, 1987) in ena prvih, ki ima zasluge pri tem, da se je izvirmo francoska teorija proze, ki jo je Tzvetan Todorov proglasil za naratologijo, uveljavila in zakoreninila tudi izven francoskih meja in se kot še posebej plodna pokazala na Nizozemskem. Tako so nekateri naratološki koncepti, denimo, pipovedovalec, pripovedovani, fokalizator, fokalizacija, gledišče, kontekst, zgodba, diskurz, itn. postali vsakdanji pripomočki nešteti analiz, opravljenih na posameznih narativnih tekstih. Skupni imenovalac vseh teh analiz je mogoče opredeliti kot tekstno imanentno strukturalistično metodo, utemeljeno na binarnih opozicijah, ki skuša odkriti temeljna pravila, na podlagi katerih so zgrajeni pripovedni teksti, skuša opredeliti njihove bistvene in nebistvene komponente ter spoznati načine njihovega artikuliranja. Se pravi, da ugotavlja in si prizadeva ustrezno opisati tisto, kar je vsem pripovedim skupno: sistem delovanja mehanizma, ki omogoča nepregledno produkcijo pripovednih tekstov.

⁶ Van Eemeren in Grootendorst sta avtorja številnih temeljnih del s področja argumentacije: *Speech Acts in Argumentative Discussions*, 1984, *A Handbook of Argumentation Theory*, 1987, skupaj z Tjark Kruiger, *Fundamentals of Argumentation Theory*, 1996, skupaj s Francisco Snoek-Henkemans. Napisala sta tudi vrsto del o teoriji in zgodovini argumenta ad hominem, *The History of the Argument Ad Hominem since the Seventeenth Century*, 1993 in *Relevance Reviewed: The Case of "Argumentum Ad Hominem"*, 1994.

Jelka Kernev-Štrajn

**Meta Grosman, Uroš Mozetič, Barbara Simoniti
Tina Mahkota, Milena Milojevič Sheppard
KNJIŽEVNI PREVOD**

*Ur. Meta Grosman in Uroš Mozetič. Znanstveni inštitut
Filozofske fakultete, Ljubljana 1997.
(Razprave Filozofske fakultete).*

V prvi polovici zbornika objavlja glavna avtorica in urednica svojo obsežno predstavitev vidnejših sodobnih teoretičnih pogledov na literarni prevod in problematiko njegove umeščenosti v novo, drugačno nacionalno kulturo od izvirnikove. V drugo polovico uvršča pet razprav o izbranih problemih prevajanja angleških leposlovnih besedil v slovenščino, večinoma ilustriranih z vzorčnimi analizami tovrstnih novejših slovenskih prevodov. Njihovi avtorji so Uroš Mozetič, Barbara Simoniti, Tina Mahkota, Milena Milojevič Sheppard in Meta Grosman.

S svojo usmerjenostjo k translatološki problematiki literarnih besedil knjiga dopolnjuje malo prej natisnjeni, lingvistično zasnovani zbornik z nepretencioznim naslovom *Prispevki k tehniki prevajanja iz slovenščine v angleščino* (1996), ki ga je uredil in večji del tudi napisal Stanko Klinar. Tu so izbrani prevajalski problemi obdelani kontrastivno primerjalno, ob gradivu iz angleško-slovenskih in slovensko-angleških slovarjev ter raznovrstnih, ne samo leposlovnih prevodov iz slovenščine ali v slovenščino. Zbornika imata vsak svoj krog avtorjev, oboji pa so anglisti, skoraj vsi z Oddelka za germanske jezike in književnosti ljubljanske Filozofske fakultete, prevodoslovci, ki izobražujejo prevajalce in jim gre za boljšo kakovost prevodov iz angleščine v slovenščino in obratno, pa tudi za višjo raven kritike in vrednotenja prevoda nasploh. Oba zbornika z različnih perspektiv kažeta, kako široka, mnogostranska in izzivalna je prevodoslovna problematika, oba sta dobrodošli pridobitvi naše ne posebno bogate tovrstne literature, oba pomenita na akademski ravni vzpon od objav posamičnih prevodoslovnih razprav v revijah in zbornikih širšega profila k izključno translatološkim, predmetno in metodološko ubranim monografijam.

Uvodni, po pomenu osrednji, problemsko bogati prispevek Mete Grosman ima naslov *Književni prevod kot oblika medkulturnega posredovanja leposlovja* in je razčlenjen z vmesnimi naslovi *Razmerje prevod – izvirno besedilo*, *Status književnega prevoda glede na izvirno besedilo ter glede na mesto v ciljni kulturi*, *Prevajanje kot medkulturno sporočanje*, *Možnosti kritike*. Tem poglavjem je dodan še ilustrativni vložek *Ime rože v sedemindvajsetih jezikih*. – Iz množice predstavljenih pogledov in dilem je mogoče povzeti kot nesporno in vsaj v prevodoslovju, ne pa še v vsej strokovni javnosti splošno sprejeto spoznanje, da prevod nikoli ne more biti popolnoma enak, ali dobesedno zvest' izvirniku, in da kot genetsko odvisno, toda funkcionalno samostojno besedilo v svojem kulturnem okolju deluje po svoje, do neke mere nujno drugače kakor izvirnik v svojem. Zato ga ni ustrezno opazovati in presojati izključno v razmerju do izvirnika, ampak tudi z vidika prevajalčeve strategije

in z vidika opazovanih ali predvidenih bralcev. Za prevajalca in za kritika prevoda sta danes poleg jezikovne usposobljenosti in strokovne podkovanosti nujni tudi prevodoslovna razgledanost in zmožnost kritične avtorefleksije.

Aksiomatično je torej, da slovenski literarni prevodi niti pomensko niti leksikalno niti sintaktično ne morejo biti popolni posnetki angleških izvirmikov, in glede na to bi bilo od prevodoslovno razgledanih avtorjev razprav o posameznih prevodih in njihovih izbranih značilnostih pač upravičeno pričakovati, da bodo ugotavljali, v čem njihovo drugačnost od izvirmikov pogojuje ciljna kultura, ki je v zborniku pogosto označena kot sistem, in katere stalnice in/ali spremenljivke ta sistem pravzaprav opredeljujejo. Dejansko pa se večina razprav v *Književnem prevodu* bolj kakor z vključenostjo prevodov v svojo kulturo ukvarja z individualnimi razmerji med prevodi in njihovimi izvirmiki. Pri tem prevodov nimajo za besedila, ki so neizogibno različna od izvirmikov, ampak jim različnost najpogosteje zamerijo in jih zato obravnavajo kot zgrešena, inferiorna prvotnim, drugojezičnim besedilom.

Za razpravo Milene Milojevič Sheppard *Strukturne spremembe pri prevajanju: slovenski prevodi Agathe Christie* to ne velja. Tudi sicer je ta razprava različna od drugih, ker je po metodi in problemu, s katerim se ukvarja, bolj lingvistična kakor literarnoteoretična. Prevodi znamenitih kriminalk namreč niso predmet avtoričine raziskave, temveč le gradivski vir za tezo, ki jo natančneje opredeljuje naslov njene obsežnejše, nadrobnejše dokumentirane, že pred leti objavljene monografije *Morpho-syntactic Expansions in Translation from English into Slovenian as a Prototypical Response to the Complexity of the Original* (München 1993). Prispevek v zborniku povzema njene ugotovitve, ne navaja pa dokaznega gradiva. Slovenski prevodi Agathe Christie so zato ostali omenjeni le v naslovu, besedilo razprave se ne ustavlja ob njih. Avtorico zanima predvsem zapletenost izvirmika kot splošnejša lastnost raznovrstnih angleških tekstov, ne kot značilnost posameznega literarnega dela ali opusa ene same avtorice, pomembna pa ji je kot vzrok za značilne morfološke in sintaktične razlike med prevodom in izvirmikom. Pojem zapletenosti je izčrpno pojasnjen, in sicer tudi prevodoslovno, ne samo lingvistično: zapletenost je pogojena z razlikami med jezikoma izvirmika in prevoda ter z njuno normirano rabo, ugotavlja pa jo prevajalec. Angleške implicitne formulacije pogosto spodbujajo slovenskega prevajalca k ekspliciranju, tj. k oblikoslovno-skladenjskim razširitvam. Toda prevajalčevih postopkov ne določata samo jezikovna sistema, ki jima pripadata izvirmik in prevod, ampak tudi besedilni tip in vrsta, ki ji pripadata izvirmik in prevod, pa tudi prevajalčeva individualna strategija, osebni slog ter upoštevanje okusa bralcev in njihove zmožnosti dekodiranja sporočil. Avtoričina pregledna izvajanja nas prepričujejo, da sta za prevajalca in prevod obvezujoča jezikovni sistem in jezikovna norma, v njunem okviru pa so mogoče variante, ki jih ni smiselno deliti na posrečene in zgrešene. Milena Milojevič Sheppard ugotavlja, kakšna paleta oblikoslovnih in skladenjskih sprememb nastaja v prevodu glede na izvirmik, opušča pa subjektivno vrednotenje posameznih prevajalskih postopkov.

Uroš Mozetič pozna in upošteva ta dognanja, ne zgleduje pa se po metodi obravnavane razprave. Vseobsežni naslov njegovega prispevka – *Splošni in posebni problemi prevajanja angleških in ameriških leposlovnih besedil v slovenščino* – konkretizirajo podnaslovi, ki zajemajo mnoge, za izrazito zgo-

ščen način obdelave kar premnoge probleme. Njihova razvrstitev in razčlenjenost ne dajeta jasno vedeti, katere ima avtor za splošne in katere za posebne, ali drugače povedano, kdaj gre za sklop temeljnih problemov in kdaj za njihove posamezne elemente ali manifestacije. Ali sta npr. 4. in 6. poglavje – *Literarne in kulturne aluzije. Problem literarizacije in kulturalizacije prevodnega besedila in Ikonoklastičnost pesniškega jezika* – na enaki ravni kakor 3. in 5. poglavje – *Prevajanje osebnih lastnih imen in Ponavljanje? Zakaj je Prevajanje osebnih lastnih imen* obdelano v posebnem poglavju, medtem ko je sorazmerno bogato ilustrirano 'prevajanje naslovov leposlovnih del' obdelano v nenaslovljenem oddelku *c*), za razdelkoma *a) Lajšanje razumevanja prevodnega besedila* in *b) Večja ekspresivnost* v 2. poglavju, naslovljenem *Težnje po eksplikaciji?* Morda gre pojasnilo iskati v avtorjevem uvodnem, spričo njegove temeljite razgledanosti po obravnavani problematiki presenetljivem opozorilu, da 'namen pričujočega prispevka ni nikakršna prolegomena teoretičnega diskurza prevajanja iz angleščine v slovenščino, temveč zgolj obravnava nekaterih najpogostejših napak oziroma napačnih prevajalskih strategij, na katere naletimo ob branju slovenskih prevodov angleških in ameriških leposlovnih besedil' (str. 57). 'Napake', 'neprimerni prevedki' (str. 59), 'zavajajoči in pomanjkljivi prevodi' (str. 66), 'napačne prevodne odločitve' (str. 65) so morda res posledice 'napačnih prevajalskih strategij', morda le drugačne interpretacije in drugačnega razumevanja, lahko pa tudi prevajalec neljubi izhodi iz zadrege zaradi pomanjkanja boljših rešitev. Poleg tega Mozečeve posamične navedbe niso videti nesporno značilne za celotno besedilo in odločilne za sodbo o njem.

Sredstvo proti ponavljanju napak vidi avtor, tako kakor že mnogi pred njim, v številnejših, izčrpnějšíh splošnih in specializiranih slovarjih, kontrastivnih analizah, kritičnih razčlembah in literarnoteoretičnih študijah. Gotovo vse to lahko veliko prispeva k boljši izobrazbi prevajalcev, in brez znanja, predvsem jezikovnega in terminološkega, prevajanje ni mogoče. Vprašljivo pa je, kako vzpostaviti 'pravo in učinkovito razmerje med teorijo in prakso književnega prevajanja' (str. 70): ali gre za predpostavko, da ob utrjenem, jasno opredeljenem, čeprav ne absolutnem in nespremenljivem sistemu jezikovnih norm obstaja tudi enako trden in splošno veljavni sistem literarnih norm? Ali je 'sistem', v katerem nastane prevod in katerega del nato postane, treba šele spoznati in opisati, ali pa ga je treba normirati in nato uporabljati kot absoluten kanon? Spričo očitne spremenljivosti literarnih postopkov in znanega menjavanja ali soobstajanja različnih poetik v nacionalnih literaturah in v njihovih transnacionalnih ali medkulturnih povezavah bi bilo kaj takega komaj mogoče. Gre torej za premalo domišljene poglede na razmerja med kognitivnostjo in normativnostjo, morda za težave pri ločevanju med tendenco, zakonitostjo pojava in obveznostjo predpisa, pri ugotavljanju, ali in kdaj je spoznano dejstvo tudi pravilo, in če je, kdaj in za koga je veljavno, kdaj in za koga obvezno? Ali morda za neupoštevanje razločkov med analizo prevoda, pri kateri je ugotavljanje vzrokov in učinkov za posamezne rešitve pomembnejše od ocenjevanja njihove 'pravilnosti' ali 'zgrešenosti', in poučevanjem prevajanja, ki se ne more izogniti soočanju 'slabih' in 'dobrih' ali vsaj 'boljših' prevodov? Pisci in bralci zbornika bi se laže znašli, če bi se lahko oprli na pojasnilo, kaj zajema pojem 'literarni sistem' in v kakšnem razmerju je s 'kulturno določeno komunikacijsko situacijo', 'družbeno-kulturnimi okolišči-

nami' in 'literarnim medbesedilnim okoljem' (prim. Meta Grosman, Predgovor, str.7). Ali morda drugače povedano: katere izmed prevodovih razlik od izvirnika so pogojene z različnostjo prevodnega jezika, katere z različnostjo literarnih konvencij obdobja, smeri, zvrsti itd., katere s prevajalčevo osebno poetiko ali razumevanjem dvoumnosti, odprtih mest, nakazanih pomenov itd.

Razprava *Nonsens kot literarni pojav, njegovo ubesedovanje in problemi prevajanja* Barbare Simoniti je oprta na avtoričino doktorsko disertacijo, ki je obravnavala angleški, predvsem Carrollov literarni nesmisel in njegove slovenske prevode pod širšim, nedoločnejšim naslovom *Spremembe besedilnih prvin in njihovi učinki v književnem prevodu* (1995). Zvrstna opredelitev 'nonsensa' v uveljavljeni sintagmi 'nonsense verse' ji je hkrati preozka in preširoka, bistveni za nonsens kot prozno-verzni žanr se ji zdijo stilemi, ki odkrivajo 'nastajanje nonsensa na jezikovni ravni'. Pri tem spet opazuje segmente prevoda v razmerju do ustreznih delov izvirnika in svojih opredelitev nonsensnih stilemov, ne v kontekstu domače literature in kulture. Zanju se ji zdi značilno le splošno nerazumevanje nonsensa, celo nedojemljivost za avtohtone pojave tega žanra, kar naj bi pojasnilo - toda ne opravičilo - neustrezne prevode Carrollovih knjig o Alicinih fiktivnih dogodivščinah. Teoretična identifikacija literarne specifičnosti in inovativnosti nonsensa seveda nikjer ni bila sočasna z objavo Learovih in Carrollovih besedil, ampak kar precej poznejša, torej omenjena konstelacija ni specifična za slovensko kulturo, na drugi strani pa zanjo ni absolutno veljavna. Založniki, uredniki in prevajalci povsod po svetu, ne samo pri nas, vztrajno uvrščajo Carrollovi knjigi v uniformno pojmovano literaturo za otroke. Tudi v drugih, ne samo slovenskih prevodih so zato povedne in medpovedne strukture poenostavljene, žanrske značilnosti 'nonsens besedil' zabrisane ali morda odmaknjene od izvirnikov 'v smeri proti pravljam in fantastičnim zgodbam'. To dvoje ima v Carrollovo sofisticirano nekonvencionalnost zaverovana avtorica za mimetična žanra (str. 87), medtem ko neracionalistično konstruirani nonsens mimogrede presenetljivo razglasi za racionalno razvidni 'narobesvet' (str. 76). Problematične popsplošitve se teoretikom rade dogajajo: Milena Milojević Sheppard npr. omenja, da Nida uvršča otroke v najnižjo kategorijo glede na sposobnosti dekodiranja besedil in s tem implicitno pripisuje otrokovi manjši življenjski izkušnosti in manjšemu znanju večji pomen od njegove močnejše intuitivnosti, prožnejše miselne kombinatorike in večje učljivosti v primeri z odraslimi, prevajalcem pa priporoča, naj pri svojem dekodiranju izvirnika to upoštevajo (str. 107-108). Čeprav ni verjetno, da sta Bogo Pregelj in Gitica Jakopin Nidove razprave poznala, sta se dejansko njegovega priporočila držala. Teza Barbare Simoniti, da se 'vsi prevodi zaenkrat navezujejo na zdajšnji kulturni kontekst - domnevni neobstoj nonsensa v slovenski književnosti', pa bi se najbrž omajala, če bi avtorica upoštevala Koritnikove, Strojnanove, Pretnarjeve in Gradišnikove prevode Learovih in Carrollovih verzificiranih nonsensov. Navsezadnje je znana funkcija prevoda prav odkrivanje literarnih zvrsti in prvin, ki jih bralci iz domače literature ne poznajo, so jih pa pripravljene sprejeti iz prevedene, čeprav seveda ne vsi in vselej enako.

Študija Mete Grosman *Shakespearjevi soneti in slovenski bralci* povzema razpravo, ki je pred desetimi leti izšla z naslovom *Shakespearjevi soneti v slovenščini*. Oba naslova zbudjata prevelika pričakovanja: gre namreč za dva

Shakespearova soneta in njuni slovenski različici v prevodu Janeza Menarta, kakor ju spoznava in presoja skupina 'poskusnih bralcev', študentov angleščine v prvih letnikih Filozofske in Pedagoške fakultete. Avtorica razprave je preverjala njihovo razumevanje, deloma tudi estetsko vrednotenje obravnavanih besedil, predvsem pa zaznavanje razlik med izvornikom in prevodom. Pri tem jo je zanimalo ugotavljanje napak, pomenskih in interpretativnih izgub, zlasti izgube mnogopomenskosti, skratka, razočaranje nad neizogibno različnostjo prevoda od izvornika pri bralcih, ki takega soočanja niso vajeni in so zato nagnjeni k hitremu sklepanju, da je prevod zgrešen. V ospredju zanimanja je torej opazovanje branja ljudi, ki niso izbrani tako, da bi jih lahko imeli za značilne slovenske bralce, njihovo branje pa tudi ni običajno tekoče branje, ampak študijsko, mentorsko vodeno opazovanje odlik izvornika in pomanjkljivosti prevoda.

Tina Mahkota se v razpravi *Problem kulturnospecifične obarvanosti besedila pri prevajanju romana Paddy Clarke, ha ha ha* smotno omejuje na en sam pomemben problem v prevodu besedila, izrazito zaznamovanega s stvarnimi prviniami svoje kulture. Avtorica razpravlja o prevodu, ki je njeno lastno delo, se pravi, da gre za kritično avtorefleksijo teoretično izobražene prevajalke o dilemah, pred katere jo postavlja konkretno, nelahko prevedljivo literarno delo. Empirično utemeljena se zdi ugotovitev, da imajo posplošujoče binarne klasifikacije prevajalskih strategij le orientacijsko vrednost, saj se v praksi pač ni mogoče dosledno držati ene same. Avtorica 'namesto modelov binarnih opozicij predlaga prožnejši model preučevanja prevajalskih strategij, ki v praksi od prevajalca terjajo kompromise in zazrtost besedila tako v izvorno kot v ciljno kulturo'. Prevajalskih norm si torej avtorica ne zamišlja uniformno, temveč kot možnosti, ki jih določajo jezikovni in kulturni okviri, vendar je med njimi mogoče izbirati. Pri tem opozarja na članek Basmat Evan-Zohar, ki je ob prevajanju del Astrid Lindgren v hebrejščino spoznala, da so togi, toda vplivni vsiljevalci standardiziranja pri prevajanju otroške književnosti bolj založniki, uredniki in kritiki kakor prevajalci. Teoretična opora za analizo prevoda Doylovega romana pa je Tini Mahkota model, ki ga je za obravnavo prevodov marginaliziranih besedil predlagala Maria Tymoczko. Posamezno literarno delo je v tem modelu metonimija za literarni sistem, v katerem je nastalo, vsaka stvarna prvina izvornikove kulture pa metonimija za to kulturo. Doylova slovenska prevajalka se je podobno kakor italijanska odločila ohraniti izvornikovo kombinacijo posameznega in občega, tj. obdržati v nespremenjeni obliki kar največ poimenovanj dublinskih, se pravi irskih realij, vendar posloveniti junakovo nekonvencionalno izražanje, ki v prevodu podobno kakor v izvorniku leksikalno in sintaktično odstopa od jezikovne norme. Ilustrativni zgledi, ki jih navaja v *Dodatku*, zbudajo zaupanje v avtoričino analitično nepristranskost, v zmožnost ločevanja med odločilnim in obrobim glede na funkcijo v konkretnem besedilu in v primerno previdnost pri posploševanju.

Razprave nimajo avtorskih povzetkov, nadomeščajo jih urednišinski kratki prikazi v *Predgovoru*. Za vse prispevke so značilni obsežni sezname virov in literature, v nekaterih pa pogršam upoštevanje domačih del. Meta Grosman npr. omenja natis šestnajstih različnih prevodov Poejevega *Krokarja* v češčino – morda ni navedla Modrove razprave *Sovretov prevajalski skok od Shawa do*

Poeja v Sovretovem zborniku (1986), ker navaja samo šest slovenskih prevodov te balade, ne omenja pa tudi poročila Tatjane Lešničar *Ob 130-letnici prvega slovenskega Robinzona in 260-letnici Defoejevega Robinzona* v zborniku Društva slovenskih književnih prevajalcev *Iz zgodovine prevajanja na Slovenskem* (1982, str. 63-70), ki našteva osemnajst slovenskih prevodov tega romana in njegovih priredb. Tudi sicer ne upošteva nobene izmed tehtnih študij o posameznih slovenskih prevodih in prevajalcih in o teoretičnih vidikih literarnega prevoda, ki so jih objavili Darko Dolinar, Marjan Strojan, Jerneja Petrič, Gorazd Kocijančič, Nike Kocijančič Pokorn itd. Mozetič ne navaja Gjurinove razprave *Koritnikov prevod Krokarja* (Slavistična revija 29, 1981, str. 325-338) oziroma *Gregor Koritnik in njegov prevod Krokarja* (Iz zgodovine prevajanja na Slovenskem, 1982, str. 279-310), čeprav povzema nekatere njegove ugotovitve in termine. Barbara Simoniti upošteva samo eno izmed več objav podpisane o slovenskih prevodih Carrollovih in Learovih del. Skratka, zbornik kljub svoji resnosti po nepotrebnem zbuja vtis, da na Slovenskem ni nobene prevodoslovne tradicije in da so vse njegove ugotovitve popolna novost.

Majda Stanovnik

Svetlana Slapšak: PUSTOLOVSKI ROMAN POTUJE NA VZHOD. OD TRIVIALNEGA DO NACIONALNEGA: PREOBRAZBA ŽANRA.

Prevedla Alvina Žuraj. Ljubljana: ISH – Fakulteta za podiplomski humanistični študij, 1997, Studia humanitatis. Apes; 7.

Knjiga je slovenski prevod raziskave *The Adventure novel goes East*, ki jo je Svetlana Slapšak, ugledna klasična filologinja in antropologinja, opravila s pomočjo praškega fonda Research Support Scheme.

Avtorica uvodoma (str. 9) zapiše, da je namen njene raziskave spremljati spremembe 'v slabo opredeljenem, a zelo uspešnem žanru: pustolovskem romanu.' Če beremo knjigo v strogi literarnoteoretski perspektivi, imamo vtis, da Slapšakova uporablja nekoliko zavajajočo terminologijo, ki ne more vselej voditi k boljši opredelitvi žanra. Najbolj problematičen se zdi zlasti avtoričin oris žanrske razvejitve pustolovskega romana. Kriminalni, znanstvenofantastični in divjezahodni roman ima za podžanr oz. različico pustolovskega romana (str. 19), kar ni v sozvočju z ugotovitvami literarne vede. Večina raziskovalcev namreč meni, da je pustolovski roman podžanr trivialnega romana. Peter Nusser v svoji knjigi *Trivialliteratur* (Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 1991) deli trivialni roman na družinsko-ljubezenski, grozljivo-raz-

bojniški, zločinsko-kriminalni, popotno-pustolovski, znanstvenofantastični, zgodovinski ter domovinski roman. Peter Domagalski v delu *Trivialliteratur. Geschichte. Produktion. Rezeption* (Freiburg, Basel, Wien: Herder, 1981) opozarja na notranjo razslojitev (trivialnega) pustolovskega romana osemnajstega stoletja na robinsoniade (Schnablov roman *Insel Felsenburg*), viteške, grozljive (Diderotova *Religieuse*) ter razbojniške romane (Vulpiusov *Rinaldo Rinaldini*, ki ga bere Mihov Tone v Cankarjevem romanu *Na klancu*). Po drugi strani je potrebno dodati, da se je Svetlana Slapšak odločila za primerjavo romanov, nastalih v različnih obdobjih, ki jih pogojno sicer lahko povežemo s pridevniško nadpomenko 'pustolovski', vendar ne brez opozorila, da gre za provizoričen termin.

Slapšakova je namreč skušala ovrednotiti razmerje med helenističnim pustolovskim in trivialnim romanom 19. stoletja, pri tem pa je nekoliko zanemarila fazo evropskega pustolovskega romana, ko le-ta še ni prešel v območje trivialnega. Posvetila se je torej predvsem nekaterim bistvenim sestavinam helenističnega romana in njihovim odmevom v kasnejših trivialnih romanih. Na prvem mestu velja omeniti vzorec zaljubljenega para, ki se znajde v tujem svetu. Zanimive so avtoričine ugotovitve o prvoosebne pripovedovalcu, ki že vnaprej zagotavlja srečen konec. Prav srečen konec, ki omogoča združitve ločenega para, ima Slapšakova za stereotip, v luči katerega je mogoče antični roman pojasniti tudi kot pripomoček pri iniciacijskih ritualih. Slapšakova meni, da bi lahko romani delovali kot ideološka iniciacija, saj naj bi bralke pomirjali in prepričevali, da je za spodobno dekle edina rešitev monandrična ljubezen in zakon. Takšne teze zanimivo dopolnjujejo ugotovitve Primoža Simonitija (*Grški ljubezenski roman in Heliodorove Etiopske zgodbe*. V: Heliodor. *Etiopske zgodbe*. Ljubljana: CZ, 1989, str. 23) v zvezi s simbolično čistostjo junakinj antičnih romanov. Slapšakova se tako dotika tudi vprašanja recepcije (bralstva) antičnih romanov. Poudariti velja tudi njene primerjave položaja literarnih junakinj v helenizmu in 19. stoletju. Ker so bili trivialni romani v prejšnjem stoletju verjetno naravnani bolj na t. i. 'deško' publiko, je bila vloga junakinj neznatna. To potrjujejo tudi izsledki Marca Soriana, ki je v svoji biografiji Julesa Verne (*Jules Verne (le cas Verne)*. Paris: Julliard, 1978) pisatelja prikazal kot antifeminista.

Nadalje Slapšakova spregovori tudi o ideološkem potencialu antičnih romanov. Skladno z Dragumisovo interpretacijo meni, da so nekatera dela, ki so si izmišljala preteklost, pravzaprav kritizirala sedanost. Podoba kurtizane kot modre ženske v Alkifronovi prozi naj bi nasprotovala porajajoči se krščanski morali. Omenjene teze uvajajo avtoričino raziskovanje romanov, v katerih pisatelji bežijo pred grdostjo svojega časa v lepi svet preteklosti.

Najbolj dognani del knjige *Pustolovski roman gre na vzhod* je primerjava med Sienkiewiczzevim romanom *Quo vadis?* ter Finžgarjevim *Pod svobodnim soncem*. Slapšakova ugotavlja, da sta oba romana postavljena v zgodovinsko dobro dokumentiran čas Neronove oz. Justinijanove vladavine. V obeh delih se pojavljata uporniški skupini (kristjani oz. Slovani), ki sta novi in moralno trdnejši, medtem ko je vladajoča družba dekadentna in zato obsojena na propad. Pri Sienkiewiczju je krščanska skupnost idealizirana, pri Finžgarju pa ima barbarska slovanska skupnost privlačnost, za katero prav nič ne kaže, da jo bo krščanstvo spremenilo. V obeh delih se zaljubljenca razlikujeta v veri in

kulturi, njuna združitev ima torej simbolični pomen. Vladarjeva pokvarjena žena je pri obeh pisateljih enako nevarna deviški junakinji kot tudi junaku, ki ga ogroža s svojo seksualno močjo. Tako Mark Vinicij kot Iztok sta izkušena vojaka, izurjena v borilnih veščinah. Medtem ko se Vinicij iz zvestega častnika prelevi v podtalnega borca za novo vero, pa se Iztok iz barbarskega bojevnika spremeni v profesionalnega in discipliniranega vojaškega poveljnika. V romanu *Quo vadis?* mora junak potlačiti svojo seksualno željo in jo oblikovati v skladu z novo ideologijo, Finžgarjeva junakinja pa je navkljub krščanstvu bolj dosegljiva. Pri Ligiji in Marku Viniciju je junakinjina deviškost simbol nove vere, pri Ireni in Iztoku pa zgolj nagrada za junakove zasluge.

V poljskem romanu se nova sila predstavi kot del zahodnokrščanske (kato-liške) kulture, zato je romaneskno sporočilo, naj evropske države pomagajo Poljski, dokaj prozorno. V slovenskem primeru pa gre za poziv k združitvi (južnih) Slovanov. Oba romana torej obsojata avstroogrsko oz. rusko cesarstvo. To seveda pomeni, da je glavni stilistični postopek obeh avtorjev alegorija. Oba romana pa sta po mnenju Svetlane Slapšak bildungsromana za vso nacijo.

Delo Svetlane Slapšak kaže odlično poznavanje helenističnega romanopisja in fragmentov, hkrati pa dokazuje, kako je mogoče sodobne romane brati in razlagati v luči grških istozvrstnih. Avtorica se je srečevala tudi s slabo raziskano problematiko bralcev helenističnih romanov. Nekatere analize (denimo branja trivialnih romanov gospe Bovary) so izjemno domišljene in dobro vpete v besedilo. Edini pomankljivosti knjige sta terminološka nedorečenost oz. prevelika prepričanost avtorice o dokončni ustreznosti pojma 'pustolovski roman' ter premalo poudarjene stopnje preobrazbe žanra iz pustolovskega v trivialni in iz pustolovskega v zgodovinski oz. 'narodno vzgojni roman'.

Tone Smolej

Mieke Bal: *The mottled screen: Reading Proust visually*. Stanford, California: Stanford university press, 1997. 284 str.

"Kako je podoba lahko napisana? In ko je enkrat napisana, kako jo kaže brati?" se sprašuje Mieke Bal, ko se odloči raziskati problem zapletenega razmerja med podobo in besedo, med vizualnim in verbalnim v Proustovem pisanju. Pri tem si pomaga z nekaterimi temeljnimi koncepti, kot so "mise en abyme", fokalizator, pripovedna struktura, figuralnost in "ploskovitost" (flatness). Ta je nedvomno osrednji koncept njene analize, uporablja pa ga predvsem zaradi njegove večpomenskosti. Pojem namreč po eni strani implicira odsotnost globine in prostorskega, po drugi strani pa ga je mogoče povezati z vzvišeno lepoto umetniškega dela. Poleg tega je "ploskovitost" tudi metafora za pisanje kot grafično umetnost.

Vprašanje, "Kako brati vizualno?" vsekakor dopolnjuje vprašanje, "Kako gledati diskurzivno?" Zato je mogoče reči, da je *The mottled screen* zrealna slika enega avtoričinih predhodnih tekstov: *Reading Rembrandt: Beyond the word-image opposition* (1991). V obeh primerih si namreč Balova prizadeva pokazati, kako so že veliki mojstri preteklosti hote ali nehote prestopali okvire svojega medija, in v obeh knjigah razmišlja o interakciji dveh vrst umetnosti – likovne in besedne. Zato je *The mottled screen* svojevrsten in izviren spoj večih disciplin – lingvistike, literarne teorije in zgodovine, umetnostne zgodovine in še česa. Je torej izrazito meddisciplinarno delo. Meddisciplinarnost pa je tisto področje, kamor se je Mieke Bal (njeno ime se je konec sedemdesetih in na začetku osemdesetih let povezovalo predvsem z naratološkimi razpravami, saj je njena knjiga *Narratology*, ki je prvič izšla leta 1985, lansko leto doživela drugo popravljeno, razširjeno in precej dopolnjeno izdajo) preusmerila v zadnjih desetih letih, tako kot večina v duhu strukturalizma izšolanih teoretikov njene generacije.

Peter I. Barta: *Bely, Joyce, and Döblin: Peripatetics in the city novel*. Gainesville: University press of Florida, 1996 (The Florida James Joyce series). 119 str.

Trem modernističnim romanom z začetka tega stoletja (Beli – Peterburg, Joyce – Ulysses, Döblin – Berlin Alexanderplatz), ki so predmet podrobne analize P. I. Barta – predavatelja ruske literature na University of Surrey v Guilfordu (Anglija), profesorja na Texas Tech University v Lubbocku in urednika mnogih knjig o ruski literaturi – je skupno predvsem to, da niso tri evropska velemesta (Peterburg, Dublin, Berlin), kamor je umeščeno romaneskno dogajanje, nič manj pomembna od glavnih oseb, da je velemestno pohajkovanje njihov osrednji motiv (ravno to počasno premikanje omogoči protagonistu svojevrstno zlitje z urbanim okoljem), da gre za tri metropole, ki so pozneje doživele temeljne in katastrofalne transformacije, in da je dogajanje vseh treh romanov postavljeno v čas, ko so se v evropskih mestih razmerja med posameznikom in družbo že močno zaostri. Glede na vse to avtor sklepa, da omenjeni trije romani ne zaznamujejo zgolj konca flâneurstva kot

razmišljujočega in melanholičnega pohajkovanja, ki so ga poznala mesta devetnajstega stoletja – nam pa je znano predvsem iz Baudelairovih refleksij in Benjaminovih subtilnih interpretiranj tega francoskega pesnika – ampak napovedujejo zlovešči konec tiste oblike velemestnega življenja, ki je nastajala v stoletjih urbanega razvoja.

Barta odkrije zasnutke flâneurstva že v peripatetični šoli, kar je razlog, da temeljno perspektivo, v luči katere obravnava tri omenjene romane, imenuje peripatetična. S tem misli na perspektivo flâneurja, ki javni prostor velemestnih ulic spreminja v svoj intimni, v modernističnem romanu že zelo razsrediščeni svet. Flâneur dvajsetega stoletja pohajkuje brez cilja in kot razsrediščeni subjekt zaman išče alternativno pomensko središče, ki naj bi ga odkril nekje v velemestnem vrvenju. Toda središče je nerazpoznavno prikrito z detajli. Njihova svojevrstna sopostavljenost, ki korespondira z intimnim svetom protagonista, ustvarja značilno fragmentiranost omenjenih modernističnih romanov, ki jih Barta opredeli kot podžanr (*city novel*) v tradiciji evropskega modernističnega romana. Obravnava jih primerjalno in pri tem vseskozi upošteva tudi zgodovinsko komponento.

Teun A. van Dijk: *Ideology: A multidisciplinary approach*. London – Thousand Oaks – New Delhi: SAGE publications, 1998. 374 str.

Vrsti že obstoječih knjig o ideologiji se je pred kratkim pridružilo še najnovejše van Dijkovo delo, ki govori o razmerju med diskurzom in ideologijo. Ideologije nastajajo, se spreminjajo in reproducirajo preko družbeno umeščenega diskurza in komunikacije. Kljub temu pa se, kot ugotavlja avtor, še nobena od preštevilnih dosedanjih obravnav ideologije ni vprašala, kako ideologija formira tekst in govor in kako se sama formira preko diskurza in komunikacije. Temu se van Dijkova *Ideology* sistematično posveča, za ilustracijo svojih argumentov pa avtor uporablja rasistični diskurz, ki je sicer osrednja tema njegovega predhodnega dela (*Elite Discourse and Racism*, 1993). Knjiga ima tudi svoje polemično izhodišče, saj avtor v uvodu posebej poudarja, da si je diskurz – metodološka osnova knjige je namreč analiza diskurza – po več kot treh desetletjih sistematičnega raziskovanja pridobil status multidisciplinarnega področja, česar mnoge sodobne raziskave diskurza ne upoštevajo in zato ne morejo ustrezno pojasnjevati ideologije. Van Dijkova metoda je izrazito multidisciplinarna, saj ni nameraval napisati zgodovine ali filozofije ideologij, ampak na novo formulirati in integrirati v enoten teoretski okvir tri temeljne koncepte (kognicijo, družbo, diskurz), preko katerih ideologija funkcionira. Novi koncept ideologije skuša razviti kot nekakšen vmesnik med družbeno strukturo in družbeno kognicijo, kot nekaj, kar se nahaja med kognitivno in družbeno komponento, med individualnim in kolektivnim, zato ideologijo opredeli kot razmerje med kognicijo, družbo in diskurzom.

Teun A. van Dijk – profesor na amsterdamski univerzi in redni predavatelj na ameriških univerzah, urednik dveh strokovnih revij: *Discourse and Society* in *Discourse Studies* – nedvomno pripada tisti generaciji teoretikov, ki so se formirali v času razcveta strukturalne lingvistike in poetike in se v javnosti sprva pojavili z izključno znotrajtekstno naravnanimi raziskavami, pozneje pa se postopoma preusmerili na kontekstualna vprašanja, na problematizacijo

razlik med literarnimi in neliterarnimi besedili in na meddisciplinarno obravnavo diskurza.

K. M. Newton, ur.: *Twentieth century literary theory: A reader*. New York: Macmillan press, 1997. 306 str. 2. izd.

Poglavitni namen urednika K. M. Newtona – profesorja angleščine na University of Dundee in med drugim tudi avtorja knjige *Interpreting the text*, katere odlomek z naslovom "Feministična interpretacija", je bil pred leti objavljen tudi v slovenskem prevodu (*Literatura* 6/31) – je v tem, da bi študente, njim je namreč knjiga v prvi vrsti namenjena, seznanil s tistimi literarnoteoretskimi smermi, ki so se uveljavile v dvajsetem stoletju. Razlog za nastanek tega izbora in hkrati razlog, da je doživel tudi drugo popravljeno in dopolnjeno izdajo je Newtonovo prepričanje, da je za sleherno dojetje literature nujno potrebna teoretska podlaga. Kot večina urednikov takšnih antologij je tudi K. M. Newton izbiral med najprezentativnejšimi teksti posameznih teoretskih usmeritev, njegova hvalevredna posebnost pa je, da se je odločil za nekoliko bolj polemično zaostrene tekste, zato da bi se razločnejše pokazale razlike med usmeritvami in bi bralci lažje dojel poanto določene teoretske usmeritve. Iz pedagoških razlogov je razprave tudi krajšal, kar mu je omogočilo, da je v knjigo zajel zares širok spekter tekstov od ruskega formalizma in ameriške nove kritike do novega pragmatizma in postkolonialne kritike.

Julie Rivkin – Michael Ryan, ur.: *Literary theory: An anthology*. Malden – Oxford: Blackwell publishers, 1998. 1130 str.

Z ruskim formalizmom in ameriško novo kritiko se začena tudi ta izjemno obsežni izbor literarnoteoretskih tekstov dvajsetega stoletja. Sestoji iz desetih po obsegu dokaj neenakih sklopov. Urednika sta se skušala vsaj okvirno držati kronološkega zaporedja pojavljanja posameznih tokov v obravnavi literature, kar pa glede na specifično problematiko njihovega nastajanja ni bilo vselej mogoče. Njun izbor zajema: formalizem, strukturalizem, psihoanalizo, poststrukturalizem z dekonstrukcijo in postmodernizmom, feminizem, sklop razprav o spolnem razlikovanju vključno s "queer" teorijo, hisotrizem, etnično in postkolonialno kritiko ter razprave s področja analize kulture. Vendar Rivkinova in Ryan nista imela vselej najsrečnejše roke pri razvrščanju tekstov v posamezne tematske sklope. Tako sta na primer Bahtina uvrstila v formalizem, v strukturalizem pa nista uvrstila nobene od nešteti razprav s področja strukturalne poetike, ampak zgolj lingvistične, antropološke in filozofske tekste. Nekateri teoretiki so v knjigi zastopani s krajšimi odlomki iz svojih monografij (med temi je tudi Slavoj Žižek z odlomkom iz knjige *The Sublime Object of Ideology*), drugi pa s posameznimi razpravami, iz katerih sta urednika po svoji presoji izpustila nekatere, po njunem mnenju za pedagoške namene manj pomembne dele besedila. Nedoslednost izbora se kaže tudi v tem, da je vanj vključenih tudi nekaj krajših neteoretskih tekstov, vzetih iz množičnih medijev, ki naj bi funkcionirali zgolj kot ilustracija. S tem ne bi bilo nič narobe, če bi urednika kakorkoli opozorila na to. Dobra stran te antologije pa so uvodi v posamezne tematske sklope, ki so v glavnem delo obeh urednikov. Pisani so jasno in jedrnat, zato so povsem ustrezna informacija o sodobnih teoretskih pristopih k literaturi v iztekajočem se stoletju.

Jolanta Szafarz: Ludwig Tiecks Dramenkonzeption. Wrocław: Wydawnictwo uniwersytetu wrocławskiego, 1997. (Germanica Wratislaviensia, CXVII) (Acta Universitatis Wratislaviensis, št. 1847) 116 str.

Tema publikacije so drame in teoretski spisi nemškega dramatika Ludwiga Tiecka, oziroma vprašanje, kako je ta zgodnji romantik v dramskih delih udeležil svoje dramske koncepte. Avtoričino izhodišče je nekoliko polemično zastavljeno stališče, da dramskega dela Ludwiga Tiecka sicer ni mogoče pojasnjevati s teoremi, mogoče pa je določiti njegove poetološke konstante. Njegovo dramsko koncepcijo je treba misliti v okviru romantičnega svetovnega nazora in časa, ko se je na podlagi filozofske misli Kanta, Fichteja in Schellinga razvila estetika, ki ni bila več razumljena kot nekaj, kar je v službi prakse, ampak kot filozofija umetnosti. Avtorica meni, da nekatere starejše raziskave Tieckovega dela tega niso dovolj upoštevale. Dramatika je namreč marsikdo proglašal za neteoretskega in nefilozofskega pisca. Avtorica vidi razlog za to v atektonski zgradbi njegovih dram. Ta je bila nedvomno izraz neke tedaj še neuveljavljene poetike, ki je utegnila učinkovati kot neke vrste provokacija. Szafarzova se je v svoji raziskavi oprla med drugim predvsem na dognanja nemškega teoretika Volkerja Klotza, zlasti na njegovo razpravo *Geschlossene und offene Form in Drama* (Zaprta in odprta forma v drami. Ljubljana: MGL, 1996), največ pozornosti pa je posvetila ključnim in hkrati najtežjim mestom v Tieckovem dramskem opusu. Pri tem je uporabila veliko berlinsko izdajo Tieckovih del: *Ludwig Tiecks Schriften*. Berlin, 1828-1854.

Michael Toolan: Language in literature: An introduction to stylistics. London – New York – Sydney, 1998. 250 str.

Prastaro vprašanje usodne povezanosti literature in jezika, ki se mu v drugi polovici tega stoletja posveča še posebna pozornost, je osrednja tema Toolanove najnovejše knjige. Tako kot v njegovih prejšnjih delih (*Literature, text and context; Narrative: A critical linguistic introduction*, 1988) gre tudi tu za preplet lingvistike in literarne vede, torej za meddisciplinarno zasnovano delo, ki skuša dognati, kako jezik proizvaja literarna učinek. Naloga stilistike je, kako ta učinek vsakokrat ustrezno pojasniti. Čeprav stilistika to nalogo vestno in vztrajno izpolnjuje, ji še ni uspelo dokončno pojasniti večšine pisanja, ki dela besedila enkratna, tako da so od pisca do pisca drugačna. Nekaj torej je v rabi jezika, čemur ni mogoče priti do dna. Zato se zdi, da ni nič narobe, če Michael Toolan – profesor lingvistike na univerzi v Birminghamu – za literarno stilistiko uporablja tudi izraz literarna lingvistika. Saj je pod obema izrazoma mogoče razumeti preučevanje jezika v literaturi. S svojo najnovejšo knjigo skuša pokazati, kaj vse lahko sistematična pozornost do jezika odkrije v literarnih tekstih, in v ta namen vsestransko osvetljuje jezikovno struktuiranost tekstov. Pri tem si pomaga s koncepti, kot so prosti indirektni govor, reprezentacija, dialog, pripovedna struktura, kohezija, modalnost, govorno dejanje, itn., ki so potrebni za aplikacijo lingvističnih metod na literarne tekste.

Steven Tötösy de Zepetnek – Jennifer W. Jay, ur.: East Asian cultural and historical perspective. Edmonton: Research institute for comparative literature and cross-cultural studies; University of Alberta, 1997. 383 str.

Zbornik prispevkov, napisanih za mednarodno konferenco, ki je bila organizirana leta 1996 na univerzi v Alberti (Kanada), in sicer na temo azijske

kulture, se odlikuje predvsem po primerjalni metodi, zgodovinski perspektivi ter po izrazito meddisciplinarnem in multikulturnem pristopu. Zanimiv je za vse, ki preučujejo kulturne fenomene, četudi je tematika večine razprav vezana na vzhodnoazijski kulturni prostor. Knjiga sestoji iz dveh po obsegu približno enakih tematskih sklopov, od katerih eden zadeva "Zgodovino in družbo", kjer so zanimivi predvsem prispevki z žensko problematiko, umeščeno v zgodovinski, sociološki in tudi literarni kontekst, drugi pa zadeva "Kulturo in literaturo" s prispevki, ki obravnavajo, denimo, sodobno literaturo na Kitajskem in v Tajvanu, prozo sodobnega japonskega pisatelja Oba Minkoja (1935-), primerjalno raziskujejo reprezentacije materinstva v sodobni kitajsko-kanadski prozi, razmišljajo o kulturnem spominu in sodobnem tajvanskem gledališču ali o problemu jezika in prihodnosti Hong-Konga. Razpravam obeh sklopov je skupno predvsem to, da kulturo razumejo kot pojav, ki temeljno in odločilno vpliva na družbeni diskurz, temu pa pripada tudi literatura.

Jelka Kernev-Štrajn

Predavanja v organizaciji Slovenskega društva za primerjalno književnost v letu 1998

15. 4. 1998: akad. prof. dr. Janko Kos: Pripovedovalec kot tipološki problem.

22. 4. 1998: prof. dr. Willie van Peer (Institut für Deutsch als Fremdsprache, Univerza v Münchnu): Toward a Poetics of Emotion

24. 4. 1998: prof. dr. Willie van Peer (Institut für Deutsch als Fremdsprache, Univerza v Münchnu): Absicht und Abwehr: Intention and Interpretation. (Soorganizacija s katedro za nemško literaturo na FF, Ljubljana).

5. 6. 1998: prof. dr. Clive Thomson (University Western Ontario, Kanada): Bakhtin, Foucault and Problems of the Subject. (Soorganizacija z Inštitutom za literarne vede ZRC SAZU, Ljubljana).

5. 6. 1998: prof. dr. Peter Hitchcock (City University of New York): Bakhtin as "Borg"? Historicizing the body of Bakhtin.

8. 6. 1998: prof. dr. Peter Hitchcock (City University of New York): Globalization or Margalization? New Agendas in Literary and Cultural Studies.

8. 6. 1998: prof. dr. Clive Thomson (University Western Ontario, Kanada): Marginalizing Discourses. (Soorganizacija z Inštitutom za literarne vede ZRC SAZU, Ljubljana).

18. 6. 1998: akad. prof. dr. Janko Kos: Prevrednotenje Otona Župančiča.

Sodelavci v tej številki:

Miha Pintarič,

1000 Ljubljana, SI, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za romanske jezike in književnosti, Aškerčeva 2

Boris A. Novak,

1000 Ljubljana, SI, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2

Jola Škulj,

1000 Ljubljana, SI, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 5

Lado Kralj,

1000 Ljubljana, SI, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2

Aleksander Bjelčevič,

1000 Ljubljana, SI, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Aškerčeva 2

Jelka Kernev Štrajn,

1000 Ljubljana, SI,

Majda Stanovnik,

1000 Ljubljana, SI, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 5

Tone Smolej,

1000 Ljubljana, SI, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2

UDK 821.133.2.09-1"11/12":177

francoska književnost / provansalska lirika / trubadurska lirika / ljubezenska lirika / trubadurska ljubezen / pesniški jezik / pesemske oblike

Miha Pintarič: Trubadurji, fin'amor: beseda kot harmonija pojavnega in pojmovnega

Članek podaja kratko analizo trubadurskega vrednostnega sistema in ustrezne terminologije: *fin'amor* v. "amour courtois"/"courtoisie", *joy, joven, mezura, pretz, valor*; trubadurskih pesniških slogov: *trobar clar, trobar ric, trobar clus*; najpomembnejših trubadurskih pesniških oblik: *cansó, tensò, sirventés, planh*; zaključek je posvečen bistvenim značilnostim trubadurskega jezika.

UDK 821.133.2.09-1"11/12":801.6

821.133.2.09-1"11/12":177

francoska književnost / provansalska lirika / trubadurska lirika / ljubezenska lirika / pesemske oblike / trubadurska ljubezen / verzologija / kitica / verz / rima

Boris A. Novak: Trubadurski kult oblike kot jezikovnega ekvivalenta ljubezni

Razprava je zgrajena na dvojni analizi staroprovansalske trubadurske lirike 12. in 13. stoletja: po eni strani poskuša izluščiti formalne značilnosti pesniških oblik in zvrsti, po drugi strani pa na podlagi obstoječih lingvističnih, literarnozgodovinskih, socioloških in psihoanalitičnih raziskav poskuša definirati bistvo t. i. »dvorske ljubezni«, da bi dognala, ali obstaja korelacija med formalnimi razsežnostmi pesniškega jezika trubadurjev in naravo njihovega pojmovanja in opevanja ljubezni. Analiza ugotavlja, da je hrepenenje temeljni motor trubadurskega kulta izvoljene Dame in da je predpogoj dvorske ljubezni njena načelna neuresničljivost. Vzporedno s procesom idealizacije Dame se dogaja tudi čedalje močnejša kristalizacija slogovnih tokov (komunikativni trobar leu in hermetični trobar clus) ter diferenciacija pesniških zvrsti, kjer ljubezenska pesem (canso) zavzema hierarhični vrh in so ji druge zvrsti podrejene. Posebne pozornosti so deležni načini vezave kitic s pomočjo rim ter dramatičen razvoj različnih načinov rimanja, ki pomeni začetek in obenem nespreženi vrhunec umetnosti rime v evropski poeziji. Na podlagi formalne analize kiticnih in pesemskih oblik se odpirata dve možni interpretaciji izvora trubadurske lirike: krščanska liturgična pesniška oblika trop oz. versus ali pa vpliv arabske erotične lirike, konkretno mozarabske pesniške oblike zéjel. Analiza na različnih ravneh ugotavlja, da je umetnost pesmi za trubadurje identična umetnosti ljubezni ter da je razvoj formalnih postopkov v trubadurski liriki 12. in 13. stoletja vzporeden čedalje močnejši idealizaciji izvoljene Dame v razvoju koncepta dvorske ljubezni.

UDK 82.02"1900/1930"

literarna zgodovina / literarna obdobja / avantgarda / modernizem / modernistična poetika

Jola Škulj: Modernizem in njegove poteze v lirski, narativni in dramski formi

Ker oblikovanje poetoloških določil modernizma na ozadju "krize zavesti" pogojuje tudi razpravljanje o specifičnih, s tradicijo prelamljajočih potezah lirskih, narativnih in dramskih form, je – izhajajoč iz Husserla – mogoče odpreti vprašanje o modernistični avtorefleksivnosti ne zgolj v formalni perspektivi, ampak kot temeljno modernistično osredotočenost na eksistenco. Tako lahko doslednejše premislimo celoten raznorodni spekter inovativnih umetniških strategij, ki historično izvirajo iz tega novega antropološkega položaja. Hkrati tako razberemo mnogokrat spregledano razsežnost pretežno prikrite angažiranosti v modernistični literaturi, česar raziskave, ki so se ob modernizmu osredotočale na aspekte njegove formalne ravni, niso mogle videti, in izpostavimo tudi specifično modernistično "odgovornost forme". V takšni osvetljavi postane samo razmerje med tokovi zgodnje in pozne faze modernizma bolj pregledno in smiselno.

UDK 82.08-2:114

792.21

literarna teorija / teorija drame / dramska zgradba / dramski prostor / literarni prostori / teatrologija / odrski prostor

Lado Kralj: Drama in prostor

Na pisanje drame učinkuje med drugim tudi sočasna konvencija o odrskem prostoru. Zgodovinsko gledano prevladuje iluzionistični oder, ob njem so se razvili drugi, ena njegovih opozicij je simul-tani oder. V sočasni konvenciji o odrskem prostoru se udejanja vizualna ali spektakelska razsežnost drame, ki jo je zaznal že Aristotel in jo imenoval ópsis, vendar ji ni pripisoval prevelikega pomena, saj ni mogel predvideti njene poznejše ekspanzije. Vizualna razsežnost vleče nase gledalčevo pozornost, kar pomeni, da ga do neke mere odvrča od govornjene besede. To utegne povzročati recep-cijske motnje, pred katerimi so pisci poetik skušali zavarovati gledalca z različnimi tehnikami in pravili.

UDK 801.65

821.163.6.09-1*19":801.65

literarna teorija / verzologija / slovenski verz / svobodni verz / slovenska književnost / slovenska lirika / Oton Župančič / Josip Mum / Joža Lovrenčič / Srečko Kosovel / Edvard Kocbek

Aleksander Bjelčevič: Slovenski svobodni verz prve polovice 20. stoletja

V prvi tretjini 20. stoletja so nastale številne mutacije klasičnega verza: a) nove vrste iregulamega jamba, troheja in amfibraha, b) iregulami silabotonični verz, kjer se prepletajo jamske in trohejske ter amfibraške in daktilske vrstice; c) oživel in razvijal se je iregulami naglasni verz. Svobodni verz je nastal pri Župančiču in Mumu (sintagmatski in stavčni svobodni verz: meje verzov so na mejah sintagem oz. stavkov). Pravi tvorec stavčnega svobodnega verza je Lovrenčič, sintagmatskega pred-vsem Kosovel, antiskladenjskega (meje verzov so znotraj sintagem, meje stavkov znotraj verzov) pa Kocbek.

NAVODILA ZA AVTORJE

Primerjalna književnost objavlja prispevke v slovenščini, izjemoma tudi v drugih jezikih.

Avtorji oddajo rokopise tipkane ali na računalniški disketi z dodanim iztiskom. Priporočamo urejevalnik Word za Okna, verzija 6.0 ali več; sprejemamo tudi besedila v tekstni obliki (*.TXT) ali obdelana z drugimi urejevalniki, ki so združljivi s standardom PC-IBM.

V izjemnih primerih je mogoče poslati prispevek po elektronski pošti glavnemu uredniku na naslov: tomo.virk@guest.arnes.si

Rokopisi morajo biti tipkani ali natisnjeni z dvojnimi presledki, tj. največ 30 vrst na strani. Normalna stran obsega 2000 znakov; avtorji naj to upoštevajo pri izbiri nabora znakov.

Razprave naj ne bodo daljše od 25 strani (50.000 znakov), drugi prispevki – poročila, recenzije ipd. – naj ne presegajo 10 strani (20.000 znakov).

Razprave morajo imeti sinopsis (do 300 znakov) in povzetek (do 2.000 znakov). Sinopsisi so objavljeni v slovenščini, povzetki v tujem jeziku po avtorjevem izboru. Članek v tujem jeziku mora imeti povzetek v slovenščini. Če je le mogoče, naj avtor sam poskrbi za prevod.

Zaželeno je, da so daljši članki smiselno razčlenjeni s podnaslovi.

Morebitne ilustracije (slike, risbe, grafikoni, tabele) so vključene v besedilo, če to omogoča izbrani urejevalnik; sicer jih je treba dodati na posebnih listih, med besedilom pa razločno označiti, kam naj se vstavi.

Črke iz drugih pisav in posebne grafične znake, ki jih izbrani urejevalnik nima ali ki povzročajo pri konvertiranju težave, je treba v besedilu posebej označiti in jih na robu jasno izrisati.

Citati med besedilom so označeni z narekovaji. Daljši citati (več kot 5 vrst) so izločeni v samostojne odstavke. Vir citata je označen v opombi ali v oklepaju na koncu citata.

V besedilu lahko označimo s poševnim tiskom tudi tehnične termine iz tujih jezikov in latinske citate.

Opombe so oštevilčene tekoče in uvrščene na konec glavnega besedila.

Vse potrebne bibliografske navedbe so lahko vključene v opombe, vendar je zaželeno, da imajo razprave samostojno bibliografijo oz. vsaj seznam uporabljenih ali navajanih strokovne literature.

Bibliografija je urejena po abecednem zaporedju avtorjev. Kadar je obsežnejša, je lahko razčlenjena po vsebini, znotraj posameznih delov pa je ohranjeno abecedno zaporedje.

Samostojne knjižne izdaje (monografije, zbornike) navajamo v bibliografiji tako:

(priimek, ime avtorja; pri zbornikih urednika, kadar je to smiselno): (naslov publikacije). (založba), (kraj izida), (letnica izida) (pri zbirkah še: naslov zbirke in tekoča številka).

Članke v revijah in zbornikih navajamo tako:
(priimek, ime avtorja): (naslov članka). (naslov publikacije), (letnik), (letnica), (če je potrebno, številka), (stran oz. strani).

Med besedilom lahko navajamo dela ali se sklicujemo nanje v skrajšani obliki:

(priimek avtorja) (letnica izida), (stran).

Skrajšano obliko lahko uporabljamo tudi v opombah, toda le če ima članek še posebno bibliografijo.

Naslovi knjig in revij so tako v besedilu kot v opombah in bibliografiji označeni s poševnim (kurzivnim) tiskom; naslovi člankov v revijah in zbornikih so tiskani navadno (pokončno) v narekovajih.

CONTENTS

BOOK REVIEWS
BIBLIOGRAPHY

CLCWeb – nova mednarodna komparativistična revija na spletnih straneh

Med januarjem in marcem 1999 bo na medomrežju, pri Univerzi v Alberti, Kanada, začela izhajati prva spletna revija, posvečena primerjalni književnosti – *CLCWeb* ali *Comparative Literature and Culture: A WWWeb Journal* (<http://www.arts.ualberta.ca/clcwebjournal>). Njen glavni urednik je prof. dr. Steven Tötösy de Zepetnek (Research Institute for Comparative Literature, University of Alberta), eden izmed protagonistov empiričnih in sistemskih obravnav literature, avtor knjig *Comparative Literature: Theory, Method, Application* (Amsterdam in Atlanta, GA: Rodopi, 1998), *The Social Dimensions of Fiction: On the Rhetoric and Function of Prefacing Novels in the Nineteenth-Century Canadas* (Braunschweig–Wiesbaden: Friedr. Vieweg & Sohn, 1993) in (so)urednik zbornikov *Comparative Literature Now: Theories and Practice / La Littérature comparée à l'heure actuelle. Théories et réalisations* (Paris: Honoré Champion, 1998) ter *The Systemic and Empirical Approach to Literature and Culture as Theory and Application* (Edmonton: Research Institute for Comparative Literature, University of Alberta; Siegen: Institute for Empirical Literature and Media Research, Siegen University, 1997).

Mednarodna komparativistična revija *CLCWeb* – izhajala bo v angleščini – bo izkoristila prednosti hitrega razvoja elektronskih medijev (ažurno širitev relevantnih spoznanj in informacij). Osredotočila se bo na objavo prispevkov, ki se bodo raziskav literature in kulture lotevali v mednarodnem, globalnem, meddisciplinarnem kontekstu, upoštevajoč povezave produkcije in recepcije literature z drugimi kulturnimi dejavnostmi. Revija se namerava opreti na sistemsko teorijo, ki razlaga preplet družbenih, psiholoških, političnih in gospodarskih dejavnosti, povezanih s književnimi besedili; prednost bo dajala empiričnim metodam obravnave. Nadrobnejše podatke o reviji, kakor tudi njeno vabilo k sodelovanju lahko dobite na zgoraj omenjenem elektronskem naslovu.

P Primerjalna književnost

Letnik XXI, št. 2, Ljubljana 1998

CONTENTS

▪ PAPERS

Miha Pintarič:

Troubadours, *fin' amor*: The word as a harmony
of phenomenal and conceptual 1

Boris A. Novak:

The cult of form in the troubadour poetry as a language
equivalent of love 15

Jola Škulj:

Modernist features in lyrical,
narrative and dramatic form 45

Lado Kralj:

Drama and space 75

Aleksander Bjelčevič:

Slovene free verse in the first third of the 20th century 97

▪ BOOK REVIEWS

▪ BIBLIOGRAPHY

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST

ISSN 0351-1189

Letnik 21/1998, št. 2

Izdaja Slovensko društvo za primerjalno književnost

Uredniški odbor (Editorial board): Darko Dolinar, Marko Juvan, Lado Kralj, Vid Snoj, Jola Škulj

Uredniški svet (Advisory council): Vladimir Biti, Erika Greber, Janko Kos, Aleksander Skaza, Neva Šlibar, Galin Tihanov, Ivan Verč, Peter V. Zima

Glavni in odgovorni urednik: Tomo Virk

Naslov uredništva: 1000 Ljubljana, Aškerčeva 2

Dokumentacijska oprema člankov: Vera Troha

Likovna oprema: Igor Resnik

Prelom: Alenka Maček

Tisk: VB&S d. o. o., Milana Majcna 4, Ljubljana

Izhaja dvakrat na leto.

Naročila sprejema Slovensko društvo za primerjalno književnost, 1000 Ljubljana, Aškerčeva 2.

Letna naročnina 2200 SIT, za študente in dijake 1200 SIT.

Tekoči račun: 50101-678-52401 z oznako "za revijo".

Revija izhaja s podporo Ministrstva za znanost in tehnologijo, Ministrstva za kulturo, Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU in Znanstvenega inštituta Filozofske fakultete

Po mnenju Ministrstva za kulturo št. 415-714/92 z dne 19. 11. 1992 sodi revija med proizvode, za katere se plačuje 5 % davek od prometa proizvodov.

Oddano v tisk 15. decembra 1998.